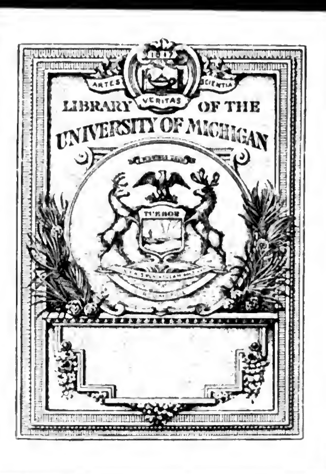

Die bildenden künste
Alwin Schultz, Rudolf Bernoulli


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR



DIE BILDENDEN KÜNSTE.





DIE BILDENDEN KÜNSTE

EINE EINFÜHRUNG IN DAS VERSTÄNDNIS IHRER WERKE

3. AUFLAGE DER EINFÜHRUNG IN DAS STUDIUM DER NEUEREN KUNSTGESCHICHTE

VON

ALWIN SCHULTZ

NEU BEARBEITET VON

RUDOLF BERNOULLI

MIT 160 ABBILDUNGEN

1912

G. FREYTAG, G. m. b. H., LEIPZIG,
F. TEMPSKY, WIEN.

Buchdruckerei G. Freytag, Gesellschaft m. b. H., Wien.

Vorrede.

Zum dritten Male erscheint diese kleine Schrift, die einzig und allein beabsichtigt, der Kunst und auch der Kunstgeschichte Freunde zu gewinnen. Je mehr die staatliche Kunstpflege sich ihrer Pflicht bewußt wird, auch den idealen Zielen gerecht zu werden, um so wichtiger erscheint es, daß im Volke das Verständnis für diese Bestrebungen vorhanden ist, daß man gern und freudig sie unterstützt. Erst muß das Interesse für alle diese Fragen in den breitesten Schichten der Bevölkerung lebendig sein, dann werden auch die berufenen Vertreter der Kunst und der Kunstgeschichte die Unterstützung finden, die zu entbehren sie nicht imstande sind. Dazu das Seine beizutragen, ist der Zweck dieses Buches.

München 1908. A. SCHULTZ.

Professor Alwin Schultz ist noch vor der endgültigen Redaktion der dritten Auflage seines Buches verstorben; so wurde mir die Neubearbeitung übertragen. Das Ziel der Schrift blieb dasselbe; aber ich glaubte es besser erreichen zu können, indem ich nach Möglichkeit alles Unwesentliche und alles, was für den Laien Name ohne Begriff bleiben mußte, ausmerzte, dafür das Wesentliche, die Eigenart und die Entwicklung der einzelnen Kunstzweige recht plastisch herauszuarbeiten versuchte. Weniger zum Studium einer historischen wissenschaftlichen Disziplin soll das Buch anregen, als vor allem dazu, die Werke der bildenden Künste mit offenen Augen und empfänglichem Herzen zu betrachten.

Berlin 1911. RUDOLF BERNOULLI.

Inhaltsverzeichnis.

Zur weiteren Verfolgung der in diesem Buche gegebenen Anregungen seien folgende Werke empfohlen:

1. EINFÜHRUNG IN DIE KUNSTBETRACHTUNG.

Brandt, Paul, Sehen und Erkennen. Leipzig 1911.
Lichtwark, Alfred, Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Hamburg 1897.
Volbehr, Theodor, Bau und Leben der bildenden Kunst. Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Leipzig 1904.
Waetzoldt, Wilhelm, Einführung in die Bildenden Künste. 2 Bde. Leipzig 1912.

2. KUNSTGESCHICHTE.

Lübke, Wilh. u. Semrau, Max, Grundriß d. Kunstgesch. 5 Bde. Eßlingen a. N. 1905—1908.
Woermann, Karl, Gesch. d. Kunst aller Zeiten u. Völker. 3 Bde. Leipzig u. Wien 1904—1911.
Cohn-Wiener, Ernst, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. 2 Bde. Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Leipzig 1910.
Leisching, Julius, Wege der Kunst. Leipzig und Wien 1911.

3. ABBILDUNGSWERKE FÜR ALLE GEBIETE DER KUNST.

Bauformen-Bibliothek, herausgeg. von J. Hoffmann, Stuttgart. Bisher erschienen 6 Bde.
Klassiker der Kunst, herausgeg. von der Deutschen Verlagsanstalt. Leipzig und Stuttgart. Bisher erschienen 21 Bde.
Die Kunst in Bildern, herausgeg. von Eugen Diederichs. Jena. Bisher erschienen 5 Bde.
Die Welt des Schönen, herausgeg. von Karl Robert Langewiesche. Düsseldorf und Leipzig. Bisher erschienen 9 Bände.

4. BAUKUNST.

Borrmann, Richard und Neuwirth, Jos., Geschichte der Baukunst. 3 Bde. Leipzig 1904 ff.
Hartmann, K. O., Die Baukunst in ihrer Entwicklung. 3 Bde. Leipzig 1910—1911.
Matthaei, Adalbert, Deutsche Baukunst im Mittelalter. Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Sammlung aus „Natur und Geisteswelt". Leipzig 1903. 1910.

5. KUNSTHANDWERK.

Lehnert, Georg, u. a., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. 2 Bde. Berlin 1909.
Sponsel, Jean Louis, u. a., Monographien des Kunstgewerbes. 11 Bde. Leipzig 1890—1910.

6. PLASTIK.

Lübke, Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. 3. Aufl. Leipzig 1880.
Stegmann, Hans, Die Plastik des Abendlandes. Sammlung Göschen. Leipzig 1902.

7. MALEREI.

Philippi, Adolph, Die großen Maler in Wort und Farbe. Leipzig 1910.
Voll, Karl, Vergleichende Gemäldestudien. 2 Bde. München und Leipzig 1907—1910.
Czapek, Rudolf, Grundprobleme der Malerei. Leipzig 1908.
v. Frimmel, Theodor, Handbuch der Gemäldekunde. Leipzig 1894.

8. GRAPHISCHE KÜNSTE.

Kampmann, C., Die graphischen Künste. Sammlung Göschen. Leipzig 1898.
Kautzsch, Rudolf, Die deutsche Illustration. Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Leipzig 1904.
Kristeller, Paul, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.
Bertels, Kurt, u. a., Klassische Illustratoren. München 1905 ff.

9. KUNST IM ALLTAGSLEBEN.

Schultze-Naumburg, Paul, Kulturarbeiten. 6 Bde. München 1902—1911.
Schultze-Naumburg, Paul, Häusliche Kunstpflege. Leipzig 1900.
Lux, Joseph August, Geschmack im Alltag. Dresden 1908.
Spemanns goldenes Buch vom eigenen Heim. Berlin, Stuttgart 1905.
Lichtwark, Alfred, Palastfenster und Flügeltür. 3. Aufl. Berlin 1905.
Naumann, Friedrich, Der Geist im Hausgestühl. Dresden 1906.


EINLEITUNG

Die Werke der bildenden Künste danken ihr Entstehen der Sehnsucht, etwas zu schaffen, was über das Alltägliche und Nützliche hinausgeht, etwas, was uns mit innerer Freude erfüllt und unser Leben schön und reich macht. Der Künstler empfindet das am innigsten; ihm ist die Schaffensfreude reichlicher Ersatz für den äußeren Erfolg, der ihm so oft versagt bleibt. Aber wenn man schon zu sagen pflegt „l'art pour l'art", die Kunst ist um ihrer selbst willen auf der Welt, so klingt es doch wie eine Ausrede. Die Kunst braucht nicht einsam zu sein. Sie ist reich genug, um das Leben eines jeden zu füllen mit Freude und Genießen. Aber dazu gehört die Empfänglichkeit des Publikums, das Vermögen, zu sehen, zu begreifen und zu empfinden.

Es gilt für gebildet, nicht ohne Anteil die Schöpfungen der Kunst zu betrachten; aber die meisten glauben sich dieser Verpflichtung schon dann ledig, sobald sie ein Kunstwerk eines flüchtigen Blickes gewürdigt, dasselbe wenn möglich getadelt und so ihre Kunstkennerschaft erwiesen haben. Gehen in den Kunstausstellungen, in den Gemäldesammlungen die Leute nicht herum und haben für ein Werk, das einen Künstler Wochen, Monate, selbst Jahre hindurch beschäftigt hat, kaum mehr als einen ermüdeten flüchtigen Blick, meinen jedoch trotzdem, recht wohl imstande zu sein, über den Wert oder Unwert der Kunstleistung abzuurteilen?

Das mag bedauerlich erscheinen, jedoch die Tatsache, daß es wirklich so ist, kann nicht abgeleugnet werden. Und doch, wie ein verwöhntes Kind der Liebe bedarf und nur dann, wenn ihm dieselbe zuteil wird, seine ganze eigene Liebenswürdigkeit zeigt, im andern Falle aber sich scheu zurückzieht, so ist für das Gedeihen einer jeden Kunst ein liebevolles herzliches Entgegenkommen von seiten derer, für die das Kunstwerk geschaffen wird, erforderlich. Die große Masse des Volkes kümmert sich gar nicht um die Kunst, und diejenigen, die wenigstens noch einige müßige Augenblicke ihr zu schenken geneigt sind, bringen ihr nicht mehr die erforderliche Andacht entgegen.

Es ist schwer zu sagen, warum dem so ist. Gewiß ist heute der Wille zur Macht, zum tatkräftigen Mitleben durch die wirtschaftlichen Verhältnisse großgezüchtet worden. Und dieses robuste, aktive Streben ist schwer vereinbar mit dem passiven, beschaulichen Sichhingeben, welches das Kunstwerk von uns verlangt. Andererseits steht aber eine natürliche Gefühllosigkeit dem Genuß im Wege. Die bildende Kunst appelliert an unser Formempfinden. Wenn aber diese Empfindsamkeit fehlt? Oder wenn sie falsch reagiert?

Wenn es gilt, der Kunst Freunde zu werben, Verständnis und Wohlwollen für ihre verschiedenartigen Äußerungen zu erwecken, so muß vor allem das Gefühl im Beschauer wachgerufen werden, daß es sich in der Kunst um köstliche und subtile Dinge handelt. Jede Äußerung hat ihren Wert und ihre Berechtigung. Es gibt keine Kunstströmung, die nicht ihren guten gesunden Kern hätte. Ihren absoluten Wert zu finden, ist



ungeheuer schwer, in gewissem Sinne sogar unmöglich. Aber sie verstehen und ihre guten Seiten wertschätzen, das kann jeder erreichen, dem es darum zu tun ist. Wo das Ziel einer gewissen Kunstströmung erkannt wird, da ist es auch nicht mehr allzu schwierig zu beurteilen, welche Leistung dem Ziele am nächsten gekommen ist. Und diese Hauptwerke, welche das Kunstprogramm einer ganzen Generation klar und voll fassen, die können einem die Augen öffnen, ohne daß dazu ein Führer nötig wäre. Freilich braucht es den Führer, um zu ihnen hinzuführen, aber wo der Wanderer am Ziel ist, wird der Wegweiser nutzlos. Nun heißt es: Aufnehmen, in sich hineinsehen, so daß es zu einem Teil seiner selbst wird.

Die Kunstmuseen sind die großen Schatzkammern, wo herrliche Schätze aufgespeichert liegen für den, der sie zu finden und zu würdigen versteht. Ihrer ursprünglichen Bedeutung nach sollte nur das Wertvollste und Wichtigste, die ausgemachten Meisterwerke der Kunst, in ihnen Platz finden. Aber längst hat auch Mittelmaß und Kunst aus zweiter Hand in ihnen Aufnahme gefunden, so daß sie uns heute eine große, aber ungleichwertige Fülle präsentieren. Der Grund dazu liegt vielfach in unvernünftigen Geschenken, die angenommen werden müssen und ewig im Besitz des Museums verbleiben; oft auch in der Zufälligkeit des Kunstmarkts und in der Beschränkung der Mittel. Das viele Mittelgut nimmt nun aber den meisten Raum in Anspruch und läßt die wirklichen Meisterwerke in den Hintergrund treten.

Das Museum ist also kein Führer zur Kunst, sondern ein Labyrinth, in dem sich nur der Kenner unter Aufwand von Mühe und Zeit zurechtfindet. Und doch wäre es möglich, daß das Museum ohne Worte bilden und lehren könnte, Genüsse schaffen, die man heute unter den größten Anstrengungen mehr ahnt als durchkostet. Man sollte deshalb die besten Werke, die ein Museum aufzuweisen hat, so aufstellen, daß man sie ungestört betrachten kann; diese Räume seien dem Publikum geöffnet. Die übrige Sammlung mache man nur den Künstlern oder Gelehrten, welche Studien zu treiben beabsichtigen, zugänglich.

Daß diese Neuerung sich nicht so leicht durchführen lassen wird, liegt ja auf der Hand, denn das Publikum glaubt ein Recht zu haben, alle in einem Museum aufgestellten, dem Staate gehörenden Kunstwerke zu sehen, und ist gewöhnt, daß dieses vermeintliche Recht respektiert wird; indessen sieht es immer doch nur, was zu zeigen die Direktion der Museen für gut findet; was in den Depots aufbewahrt wird, ist ihm ja trotzdem nicht zugänglich. In einem Münzkabinette werden auch nicht sämtliche Stücke den Besuchern gezeigt, und die Masse der Besucher gibt sich zufrieden, das anzuschauen, was ihr vorzuweisen die Vorstände für angemessen erachten. Ein wenig mehr Strenge in der Auswahl der jedermann zugänglichen Kunstwerke und der oben gemachte Vorschlag läßt sich sehr wohl realisieren. Daß das Publikum durch die Menge der ausgestellten Kunstwerke beirrt



wird, geben selbst die zu, welche sich mit so entschiedenen Maßregeln nicht befreunden können; allein man kann zur Not wohl durch geschickte Aufstellung, durch Hervorheben in den gedruckten Katalogen den Besuchern einer Sammlung die Mittel an die Hand geben, schnell das Beste und Sehenswürdigste herauszufinden. Der wesentliche Übelstand, die Überfüllung der Räume, die gerade für die Geschmacksbildung so nachteilig ist, wird aber nicht beseitigt. Das Wichtigste ist, nur Gutes zu zeigen. es schadet gar nichts, wenn es wenig ist. Gerade dadurch gewöhnt sich das Publikum daran, dieses Wenige gründlicher zu betrachten und wird so an dem Wenigen mehr Genuß finden als an dem Vielen, das doch nicht eingehend betrachtet werden kann.

Die Kenntnis der Umstände, unter welchen ein Kunstwerk entsteht, die Einsicht in die technischen Bedingungen, mit welchen es verknüpft ist, und das Erkennen einer fortschreitenden Entwicklung, in welche sich das Kunstwerk eingliedert, das alles ist geeignet, den Genuß am Kunstwerke zu vertiefen und noch eindringlicher zu machen. Das kann aber nicht aus dem Kunstwerke selbst herausgelesen werden. Der Kommentar, der den Organismus, den inneren Zusammenhang und das Werden aller Kunstwerke aufzeigt, der somit die vielartigen Erscheinungen in einem großen System unterbringt und Maßstäbe schafft, an welchen der Wert eines Kunstwerkes abgeschätzt werden kann, dieser Kommentar soll im vorliegenden Buche gegeben werden.




KUNST
UND
KUNSTGESCHICHTE

Die Kunst ist kein in sich abgeschlossenes Gebiet menschlicher Tätigkeit. So wenig sie auf einmal in ihrer ganzen reifen Schönheit entstanden ist, so wenig läßt sich heute eine scharfe Grenze ziehen zwischen ihr und der Technik oder der von der Natur geschaffenen Schönheit. Aber der Geist im Menschen, der allem gern einen bestimmten Namen gibt, der gern mit fest abgegrenzten Begriffen arbeitet, bildet aus der ununterbrochenen Formenreihe Gruppen, die Gleichartiges oder Verwandtes zusammenschließen.

Schrittweise läßt sich die Entstehung der Kunstformen verfolgen von dem ersten Versuch, einen Stein zum Werkzeug umzuformen bis zum herrlichsten Dom, der reich mit Bildern und Statuen geschmückt ist, oder vom unbeholfenen Liebesstammeln bis zur wunderbarsten Symphonie und dem formvollendeten Dichtwerk. Jahrtausende haben diese Entwicklungen gedauert; und heute, wo Werke der verschiedenen Entwicklungsstufen gleichzeitig hervorgebracht werden, da bedeuten sie den Ausdruck unendlich verschiedener Auffassungen und Fähigkeiten.

Es wird immer von dem Urteil des einzelnen abhängen, wie weit er die Grenzen ziehen will, welche das Gebiet der Kunst umgeben. Die Industrie und der von ihr abhängige Handel, wie auch das große, leicht beeinflußbare Publikum werden leicht geneigt sein, alles, was irgendwie darnach aussieht, zum Kunstwerk zu stempeln. Der Kunstwissenschaftler aber und der ernsthafte Kritiker werden an Kunstwerke einen strengen Maßstab anlegen und nur dem ehrlich ringenden, wirklich befähigten Künstler einen Platz auf ihrer Ehrentafel der Kunst zubilligen. Wie verständlich ist es darum, daß immer wieder Streitigkeiten um Wert oder Berechtigung eines Kunstwerkes ausbrechen; wie verständlich auch, daß unsere Zeit schätzt, was die Zeit von gestern verworfen hat und umgekehrt. Die Kunstgeschichte, welche die Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst zu erforschen sucht, sieht deshalb kein reinlich abgegrenztes Gebiet vor sich. Die Altertumskunde (Archäologie), die uns von dem Alltagsleben der Vergangenheit Kunde gibt, die Volkskunde (Ethnologie), welche die Denkmäler des Geisteslebens vergangener und fremder Völker zu deuten sucht, die Gewerbekunde (Technologie), welche die Stoffe und Arbeitsweisen des Handwerks in alter und neuer Zeit erforscht, die Weltgeschichte endlich, welche die großen politischen und sozialen Ereignisse und Umwälzungen verzeichnet, sie alle treten ergänzend zur Kunstgeschichte hinzu.

Die Kunstgeschichte sucht in die mannigfaltige Formenwelt Ordnung und System hineinzubringen. Was die Künstler einer Rasse in einem mäßigen Zeitabschnitt hervorgebracht haben, wird immer einen einheitlichen Formcharakter haben, den wir Stil nennen. Und jeden ausgeprägten Stil pflegt die Kunstwissenschaft mit besonderen, meist sehr unzutreffenden Namen zu bezeichnen. Dieser Stil in der Kunst entspricht immer einer gewissen Gesinnung des betreffenden Volkes jener Zeit. In der süddeutschen Gotik z. B. finden wir den künstlerischen Ausdruck dessen, was

in der Zeit des 13. bis 15. Jahrhunderts im Süden des Deutschen Reiches gebräuchlich und vertraut war, was in aller Herz und Mund lebte.

Je nachdem die Bestimmung der Kunstwerke war, sprechen wir von religiösen und Profan-Altertümern. Fassen wir die Werke der christlichen Kulturvölker ins Auge, so sehen wir, daß im großen ganzen die kirchlichen Altertümer zumal des Mittelalters recht gut gearbeitet sind.

Die Werke der Profankunst sind meist unscheinbarer und weniger anziehend, dann aber sind sie bei weitem nicht so gut erhalten, da ihre Bewahrung bei den schnell wechselnden Moden von unberechenbaren Zufälligkeiten abhängig war. Die alten Wohnhäuser werden immer seltener; kein Gesetz schützt sie gegen Verunstaltung und Zerstörung. Oft rein zum Vergnügen werden Befestigungen demoliert, die uns das Städtebild des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts noch treu bewahrt hatten; der alte Hausrat in den Bürgerhäusern, einst gering geschätzt und aus Mißachtung dem Verderben ausgesetzt, wird heute hochgehalten, oft genug aber nur um ihn zu möglichst hohen Preisen zu vertrödeln, solange noch die Sucht anhält, solche Gegenstände zu sammeln. Gerade diese Sammelleidenschaft reicher Privatleute ist es, welche die Erforschung der Kunstaltertümer so erschwert, ja oft unmöglich macht. Sie verschleppt die Gegenstände, vertuscht ihre Herkunft, bewacht sie mit Mißgunst oder entzieht sie vollständig dem Studium; sie steigert den Preis der Gegenstände in dem Grade, daß ein Museum, eine öffentliche Sammlung mit ihr nicht mehr konkurrieren kann. Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß diese Sammellust ein Zeichen der Wertschätzung ist, welche man den Werken der Vorzeit zollt. Aber doch sind dem Studium nur die Werke wirklich gesichert, die in öffentlichen Sammlungen ihren Platz gefunden haben. Aus den alten Raritätensammlungen, die die vorigen Jahrhunderte anzulegen liebten, sucht heute der Altertumsforscher die Gegenstände heraus, die seinem Gebiete zugehören; die Schatzkammern der Fürsten werden dem Publikum geöffnet; es ist in den letzten Dezennien sehr viel für die Anlage solcher Museen geschehen. Heute kommt es vor allem darauf an, zu sammeln, zu erhalten, zu retten, was noch zu retten ist, nicht bloß dem Vaterlande zu erhalten, was ins Ausland verschleppt zu werden droht, sondern auch die Denkmäler selbst sowohl vor Zerstörung durch Feinde als vor Verunstaltung unberufener Freunde zu schützen. In bester Absicht werden ja, wenn es gilt, eine gotische Kirche zu restaurieren, heute noch unbarmherzig die meisten Denkmäler der späteren Zeit beseitigt, durch moderne gotische Altäre meist kläglichster Art ersetzt; für die charakteristische Form der Denkmäler des 16. bis 18. Jahrhunderts haben die Leute meistens kein Verständnis. Was aber geschaffen und historisch geworden ist, hat immer Anspruch auf möglichste Schonung, und dem Altertumsforscher steht es vor allem an, diese Toleranz immer wieder zu predigen. Er darf nicht mit Verachtung über die Denkmäler einer Zeit hinwegsehen; mag er sie auch seinem Gefühle nach für

häßlich halten, so muß er doch auch sie schützen, untersuchen, studieren, ihre Eigentümlichkeiten sich und anderen klar machen, wie ja auch ein Historiker nicht allein die glänzenden, anziehenden Epochen der Geschichte zu schildern hat, sondern mit gleichem Fleiße und gleicher Hingebung auch wenig interessante Perioden vorführen muß.

Die Kunstgeschichte wird sich natürlich am meisten um die schönsten und wertvollsten Kunstschöpfungen kümmern, alles andere tritt mehr ergänzend hinzu, bildet den Hintergrund, von dem sich die Werke der vollendeten Meister um so herrlicher abheben. Und nun gilt es, die seltsam verschlungenen Fäden bloßzulegen, welche alle Erscheinungen auf dem Gebiete des Kunstschaffens miteinander verknüpfen. Denn nie tritt das Neue unvermittelt zutage; der Künstler von heute verwendet die Erfahrungen der Kunst von gestern. Das große Buch der Natur liegt offen vor allen; aber so mannigfach sein Inhalt ist, so verschiedenartig ist auch das, was der Künstler aus ihm entnimmt, um es in eigener Umbildung uns vor Augen zu führen. Und doch gibt es auch hier stufenweise Entwicklungen, Künstler, die zunächst den Fährten eines andern folgen, dann aber weiter hineindringen in die Geheimnisse der Kunst, die nun mit neuen Augen sehen, uns Dinge offenbaren, die wir wohl gesehen, aber nicht empfunden haben. Weniger starke Künstler folgen dem Entdecker, ohne indessen über das von ihm erreichte Ziel hinauszukommen; sie haben es leicht, den Weg zu gehen, den der Meister mühsam gebahnt; sie gewinnen die Gunst des großen Publikums am ehesten, weil sie die schwer verdauliche Kost jüngst entdeckter, bitter errungener Kunst versüßen und verwässern, um sie allen denen mundgerecht zu machen, die das Niedliche und Gefällige dem kraftvoll Gestalteten vorziehen.

Ein kurzer Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Kunst lehrt auch, wie in längeren Zwischenräumen gewisse Tendenzen zur Herrschaft gelangen; einmal ist es die Verfolgung eines absoluten Schönheitsideals, dann wieder die Anlehnung an die Formen der Natur in all ihren Zufälligkeiten, dann die Betonung des Materials, aus welchem das Kunstwerk geschaffen ist und des Zweckes, dem es zu dienen hat.

Die Kunst des frühen Altertums zeigt eine streng gebundene, straffe Durchführung der Form. In Ägypten, in Assyrien, an den Küsten des griechischen Meeres, überall herrscht diese ernste, gemessene Ausdrucksweise, die durch gewaltige Dimensionen und genaue Durcharbeitung der streng stilisierten Einzelheiten unsere Bewunderung erregt. Aber obgleich sie ihre Stoffe der Natur entnimmt, bildet sie alle ihre Werke nach den Gesetzen, die dem Material innewohnen: die Bauten und die Steinfiguren massig und schwer, die Malereien bunt und ohne Tiefenwirkung, Holzschnitzereien zierlich, aber etwas eckig, den Bronzeguß fein und glatt, alles ist auf diese Weise streng stilisiert; ornamentale Schnörkel, Spiralen, Kreise, aus einfachen Linien zusammengesetzte Gebilde, das sind die Elemente dieser Kunst.



Griechenland allein vermochte diese ursprüngliche Kunst weiter zu entwickeln, mehr und mehr zu durchsetzen mit Elementen, die ihr ursprünglich fremd waren: mit der gewissenhaften Naturnachahmung und mit der bewußten Verfolgung eines absoluten Schönheitsideals. Das Geschlossene, Herbe der alten Kunst wurde milder, schöner und gefälliger: Die Bauten wohl abgewogen in ihren Verhältnissen, mit wenigem, aber sehr auserlesenem Schmuck, die Plastik von edler, aber dem Material oft wenig gerechter Form, die Malerei sich mehr und mehr dem Raumeindruck nähernd. Das ist die klassische Kunst Griechenlands.

Aber wo einmal die Naturnachahmung einsetzt, da geht die Entwicklung unerbittlich weiter in dem Sinne, daß die Naturformen immer täuschender, immer mehr im einzelnen getreu nachgebildet werden. Das Typische verschwindet allmählich, um dem Persönlichen Raum zu geben. Die Einzelformen vergessen ihren Zusammenhang und wollen nur noch Naturbilder sein; vollends das Material wird mißachtet und muß sich der Willkür seines Bearbeiters in jeder Hinsicht fügen. Die hellenistische Kunst und von ihr abhängig die römische, sie stehen beide im Zeichen des Naturalismus. Und mit der Ausdehnung der römischen Herrschaft wurde diese Kunst in alle Länder, die das Mittelländische Meer umgeben, hineingetragen. Freilich mußte die Provinzialkunst derber und urwüchsiger sein als die überraffinierte Kunst Roms. Jungfräulicher Boden wurde für die Kunst urbar gemacht. Germanische Schwerter richteten Roms Herrlichkeit; germanisches Wesen verband sich mit römischer Provinzialkunst zu einem neuen Kulturkreis.

Eine neue Weltmacht war im Entstehen: Die christliche Kirche. Sie machte die Kunst bald zu ihrer Dienerin. Und so entstanden ganz neue Kunstformen, die doch wieder ohne die vorausgegangenen römischen Kunstleistungen undenkbar waren. Eine Kunst, die wieder ursprünglich, derb und naiv war. Und die Formen dieser Kunst waren wie jene des frühesten Altertums streng gebunden von Art und Wesen des Materials. Im christlichen Orient vor allem war sie heimisch und von dort drang sie ein in die Länder nördlich der Alpen, während Italien zunächst selbständig eine ähnliche Entwicklung durchmachte, die aber bald der allgemeinen Zeitströmung folgte. Mehr und mehr klärte sich diese Kunst ab; ihre Formen wurden edler und regelmäßiger. Eine leise Unterströmung jener Sehnsucht nach der absoluten Schönheit und zugleich der Trieb zur Naturnachahmung wird wach. Die romanische Kunst, wie man die ausgereifte Kunst des frühen Mittelalters nennt, kennt auch schon ihren Naturalismus, der sich besonders in der Bildhauerei bemerkbar macht.

Alle Künste wirken zusammen, das Gotteshaus immer schöner und würdiger herzustellen, und die führende Meisterin ist die Architektur, welche den anderen Künsten die Stilgesetze diktiert und der sich diese willig unterordnen. Der romanische Stil erreicht seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 12. und den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts.

In derselben Zeit gelangte die mittelalterliche Dichtkunst diesseits der Alpen zur höchsten Blüte. Die Plastik des 13. Jahrhunderts schafft in Frankreich wie Deutschland ganz hervorragende Werke; nur die Malerei steht mit ihren Leistungen zurück.

Bis ins 12. Jahrhundert war die gesamte Kunstübung ausschließlich der Kirche gewidmet; kaum daß ein Kaiser wie Karl der Große dieselbe zur Errichtung und Ausschmückung seiner Paläste in Anspruch nahm. Die Kunst ist aber nicht allein dem Dienste der Kirche geweiht, sondern in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters sind es auch Geistliche, Mönche wie Weltgeistliche, welche sich selbst als Künstler bewähren. Und zwar sind sie, als die einzigen Träger der Kunstidee universell gebildet, zugleich Architekten und Bildhauer, Maler und Goldschmiede, Elfenbeinschnitzer, Metallgießer und Juweliere, kurz, sie repräsentieren in ihrer Person die bildende Kunst ungetrennt.

Eine bedeutsame Umwandlung vollzieht sich nun um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich: auf Grund neugefundener Baukonstruktionen entwickelt sich aus dem romanischen Baustil, wie die Blume aus der Knospe, die Stilform, die wir, das Scheltwort der Italiener als Terminus technicus annehmend, als die Gotische bezeichnen. Zugleich tritt das bürgerliche Element jetzt in den Vordergrund; der Einfluß der Geistlichkeit schwindet mehr und mehr. Die Kunst wird nun zunftmäßig betrieben. Leider sind wir über diese Verhältnisse wenig genug unterrichtet: wir wissen nur sicher, daß vom 13. Jahrhundert an in Deutschland die Kunstübung in der Art unter den Zünften verteilt wurde, daß den Steinmetzen das Ausführen von Gebäuden und Steinskulpturen zufiel, den Malern das Malen und das Schnitzen von Holzfiguren erlaubt wurde, den Rotgießern endlich allein gestattet war, plastische Kunstwerke in Erzguß herzustellen. In dieser Weise wurde die Kunst der Plastik unter drei verschiedene Handwerkszünfte verteilt, und da diese eifersüchtig über die ihnen erteilten und garantierten Privilegien wachten, war es gar nicht möglich, daß ein Meister diese nur dem Herstellungsstoffe nach verschiedenen Kunstzweige in einer Hand vereinte.

Klassisch im eigentlichen Sinne, unfehlbar, von absoluter, unverrückbarer Logik durchdrungen, das ist der Kern der gotischen Kunst, wie er besonders rein in der Baukunst zutage tritt. Indessen bewirkt der Trieb der Naturnachahmung wieder eine Milderung, ein Menschlicherwerden der übermenschlich strengen Kunst. Ein schalkhafter Zug tritt bei den ausschmückenden Figuren hinzu; vor allem aber macht die Naturbeobachtung und -nachbildung in der Malerei und der Plastik ungeheure Fortschritte. Sie erreicht einen Höhepunkt, besonders was die Durchbildung der Einzelheiten anbetrifft.

Im 15. Jahrhundert wird diese freie, natürliche Auffassung die herrschende; es ist, als ob der kirchliche Geist endgültig dem natürlichen, freien Bürgergeiste weichen müsse.



In Italien hatte die gotische Baukunst nie recht festen Fuß gefaßt; sie war immer nur mit Modifikationen, welche die Schönheit ihrer Werke bedeutend beeinträchtigten, zur Anwendung gekommen. Die damals noch in größerer Anzahl als heute vorhandenen Überreste altrömischer Baudenkmale hatte von altersher die Künstler immer mehr zur Nachbildung antiker Bauformen angeregt, so daß es für Italien ein ganz natürlicher Entwicklungsprozeß ist, wenn wir sehen, wie seit Beginn des 15. Jahrhunderts die Architekten bewußt und systematisch darauf hinarbeiten, die von Frankreich und Deutschland importierten Formen durch Nachbildung altrömischer Muster zu ersetzen, ein Bestreben, welches in dem allgemein, auch auf anderen Gebieten, kundgegebenen Wunsche begründet war, eine Erneuerung der großen Zeit römischen Glanzes herbeizuführen, und das deshalb von allen Gebildeten Italiens lebhaft begrüßt und unterstützt wurde. So entstand die Kultur der italienischen Renaissance.

Aber die Nachahmung antiker Formen machte mehr und mehr einer selbständigen Neubildung Platz, einer Kunst, welche der Antike stammverwandt war, aber ihre eigene Note hatte. Starke Persönlichkeiten, sowohl Auftraggeber als ausführende Künstler, ließen eine Fülle von eigenartigen Schöpfungen entstehen, die sehr verschieden gestaltet waren, aber doch eine gewisse Ruhe und Abgeklärtheit, eine innere Harmonie und ein allseitig abgewogenes Gleichgewicht gemeinsam haben. In dieser Beziehung finden wir in dieser Kunst das Höchste und Letzte; kein Wunder, daß sie in späterer Zeit von verwandten Geistern als das Ideal schlechthin gepriesen wurde. Es ist auch verständlich, daß diese stark ausgeprägte Kunst Italiens auf empfindsame Gemüter jenseits der Alpen einen mächtigen Eindruck machte. Bald sind einheimische Künstler am Werk, die Formen der italienischen Kunst nachzubilden und in ihrer Weise umzuformen: die Franzosen im Sinne einer leichten, spielenden, graziösen Kunst, die Deutschen in ungestümem, wildem Drang zu kräftiger und eindrucksvoller Wirkung.

Und als in Italien die harmonische Ruhe in der Kunst einer inneren Bewegung wich, als die Barocke die Renaissance ablöste, da zeigte sich die Vorherrschaft Italiens wiederum, indem Süddeutschland, Belgien und zum Teil Frankreich ganz und gar die italienische Formenwelt und ihr Bestreben, alles ins Malerische zu übertragen, bei sich aufnahmen.

Aber im Norden war inzwischen ein neuer Hort eigenartiger Kunst entstanden: Holland. Sein materieller Aufschwung hatte es ermöglicht, daß es nicht nur in seinen Grenzen einer neuen Kunst das Leben gab, sondern daß es ganz Nordeuropa seine Kunstauffassung aufzuzwingen vermochte. Es war ein Eroberungskrieg in kultureller Beziehung; die ganze protestantische Welt fiel ihm zu. Die niederländische Frühbarocke mit ihren mageren, oft gequälten Formen und ihrer ernsten, ja nüchternen Auffassung hatte aber bald eine starke Nebenbuhlerin an der rasch aufblühenden



Kunst Frankreichs, der großsprecherischen, gespreizten Hof- und Repräsentationskunst Ludwigs XIV. Und wie nun politisch Frankreich zur Vormacht Europas wurde, so auch kulturell. Um 1680 ist es die anerkannte Führerin und bleibt es über hundert Jahre lang.

Klassisch zu sein war das Ideal der Louis-Quatorze-Kunst; und weil dieses Ideal nicht in allen Lebenslagen erreicht werden konnte, begnügte man sich damit, nicht in das Gegenteil zu verfallen. Durch die Ausführung großartiger Bauten und Kunstwerke, durch die reichliche Beschäftigung fremder und einheimischer Künstler, das Aufblühen der eben gegründeten Maler- und Architektur-Akademie und der Manufacture Royale sicherte sich Frankreich zielbewußt sein Übergewicht in Dingen bildender Kunst.

Das vornehme und steife Gebaren hielt aber nicht lange Stand; ein starkes Bedürfnis nach Bequemlichkeit, nach fröhlichem Sichgehenlassen macht sich noch zu Lebzeiten Ludwigs XIV. bemerkbar. — In den Akademien herrschte wohl der klassische Stil weiter, aber die Leute von weltmännischer Art wandten sich nun den leichteren Formen und Farben des sogenannten Regence-Stiles zu, der später in der Rokokokunst seine letzte Durchbildung erhielt. Alles atmet auf. Die Grazie und der Esprit Frankreichs lebt sich in dieser Kunst ganz aus; von dem höfisch-steifen Wesen der Louis-Quatorze-Kunst ist nur noch eine elegante Note geblieben, die der Ungebundenheit doch gewisse Grenzen setzt.

Ein Umschwung in der Kunstauffassung macht sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts geltend. „Rückkehr zur Antike" wird das Losungswort. Die Elemente der klassischen Kunst werden zum alleinseligmachenden Vorbilde für die Moderne. Alles wird in diesem Sinne stilisiert oder idealisiert. Die direkte Naturnachahmung tritt dagegen ganz zurück. Aber es fehlt der freie Geist, der früher in der Kunst herrschte. Die Theorie wird stärker als der Genius. Die Kunst wird ängstlich, steif und erscheint der folgende Generation als ein Zopf; der Name ist der ganzen Zeit und ihrem Stil geblieben.

Und endlich bricht wieder der Naturalismus durch, die Befreiung von der Konvention der klassischen Nachempfindung und die bedingungslose Hingabe an die Formen und Erscheinungen der Natur. Für die Malerei war es ein neuer Aufschwung, für die Plastik eine Gefahr und für die angewandte Kunst und die Architektur ein Unglück. Diese geraten in die absolute Abhängigkeit von der Ausdrucksweise der Vergangenheit. Es fehlt die freie Selbstbestimmung; alles wird für das große Publikum zurechtgemacht als Ware, ohne Individualität und Vornehmheit. Nur ein geringes Häuflein von Künstlern ringt abseits vom großen Haufen, verlacht und verkannt, um die Weiterentwicklung künstlerischer Möglichkeiten.

Heute ist eine neue Generation am Werk, die Architektur wieder in ihre Herrscherrechte einzusetzen, die Malerei als Dekoration des Innern, die Plastik als Schmuck und Zier des Äußern durchzubilden. Aber nur

ein kleiner Bruchteil des großen Publikums vermag den führenden Meistern zu folgen. Die Kluft ist zu groß und die kapitalistische Auffassung, die in allem nur Marktware sieht, verlangt vom Künstler, daß er zum Publikum herabsteigt, um nach seinem Willen zu schaffen. Ehre den Wenigen, die dieser Versuchung widerstehen und auf einsamer Höhe weiterbauen an der Kunst der Zukunft!

Zur Erklärung der eben geschilderten Entwicklung muß das Wesen des Kunstwerks und seine Entstehung untersucht werden: Jede Kunstleistung läßt sich zerlegen in die Begriffe der Konzeption und der Darstellung. Die Konzeption ist die Idee von dem Kunstwerke, welche der Künstler in sich bildet, und die vor seinem geistigen Auge als etwas Fertiges dasteht. Von der Konzeption zur Ausführung, zur Darstellung des konzipierten Werkes ist aber noch ein weiter, mühevoller Weg. Es gilt vor allem, sich die Mittel der Darstellung anzueignen und ehe dies Ziel erreicht ist, können Generationen von Menschen vergehen. Aber jeder Künstler steht auf den Schultern seiner Vorgänger; was sie gefunden und erreicht, bildet die Grundlage seines eigenen Arbeitens; ihre Irrtümer und Mißgriffe sind ihm lehrreich; er fängt da an, wo sie aufgehört haben, und strebt mit frohem Mute weiter, damit, wenn auch ihm selbst es nicht vergönnt ist, die höchste Vollkommenheit zu erringen, dies doch seinen Nachfolgern nach Möglichkeit erleichtert werde. Deshalb ist es so überaus interessant, das Aufsteigen einer Kunstentwicklung zu verfolgen, da wir hier mehr als sonst an anderen Stellen jene Solidarität der Interessen finden, für die eine große Anzahl bedeutender Menschen unverdrossen ihr ganzes Leben einsetzt.

Je schwächer die Darstellungsfähigkeit, desto größer ist in der ersten Zeit noch die Einbildungskraft des Künstlers, und in den oft mit recht ungeschickter Hand ausgeführten Werken finden wir zuweilen eine größere Menge von Phantasie, von naiver Empfindung, von hingebender Liebe zur Sache, als uns die glänzendsten, formell untadelhaften Schöpfungen der späteren Zeit zu bieten vermögen.

Der volle Einklang zwischen Konzeption und Darstellung tritt ein, sobald der Höhepunkt der Kunstentwicklung erreicht ist. Jetzt kann der Künstler darstellen, was seiner Phantasie vorschwebt; er hat aber auch die Grenzen seiner Kunst im allgemeinen wie im besonderen, vor allem seiner eigenen Leistungsfähigkeit kennen gelernt. Gewiß, er kann, was er will; er will auch nur, was er kann; er weiß, was mit seiner Kunst sich ausdrücken läßt, und entwirft nicht erst Pläne, deren Unausführbarkeit ihm klar ist. So versteht er sich weise zu beschränken; er wird nicht zu wenig geben, aber auch um keinen Preis zu viel, nicht jeden Gedanken, der in ihm auftaucht, zu verwirklichen suchen, sondern nur das eine für seine Kunst am allerbesten brauchbare Moment herauszufinden und dieses nun einzig und allein darzustellen trachten. Bei den Malern ist dies am leichtesten zu erkennen: die älteren Künstler suchen so viel wie möglich in ihre Arbeiten

hineinzulegen, überladen dieselben mit Nebenepisoden und schädigen dadurch wider ihren Willen ihren Gesamteindruck: Meister wie Raffael z. B. verstehen mit feinem Gefühl bei jedem Stoffe das Moment herauszufühlen, das am klarsten, deutlichsten und schönsten sich darstellen läßt; dies malen sie: alle anderen Ideen, sie mögen noch so geistvoll sein, weisen sie entschieden zurück.

Es versteht sich von selbst, daß die Kunstwerke der Kritik ihrer Zeitgenossen ausgesetzt waren. Diese Kritik war zunächst rein subjektiv, bald aber suchte sie nach einem absoluten Maßstab, der eine allgemeine Gültigkeit hatte. Die Künstler selbst suchen sich darüber Rechenschaft zu geben, welchem instinktiv gefühlten Schönheitsgesetze folgend, sie diese oder jene Form gewählt haben. Und von diesem Nachforschen nach dem allgemein Gültigen im Kunstwerke ist nur ein Schritt zum Aufstellen von Grundsätzen, welche als Kunstgesetze aufgestellt werden und mehr oder weniger unverblümt dem Künstler vorschreiben, wie er ein Kunstwerk anzufertigen hat.

Es ist immer ein recht charakteristisches Zeichen, wenn solche theoretische Werke erscheinen; dem gottbegnadeten Künstler werden sie vielleicht hie und da von Nutzen sein, indem sie ihn in seinen Ansichten bestärken, vielleicht auch dieselben hie und da modifizieren, aber, wem das Genie nicht zuteil wurde, dem werden alle diese Handbücher, die so sonnenklar auseinandersetzen, wie das Schöne beschaffen sein müsse, nicht dazu verhelfen, selbst etwas Schönes hervorzubringen. Während die Ästhetik das Wesen und die Aufgaben der Künste festzustellen versucht, hat die Kunstgeschichte einzig und allein den Zweck, die geschichtliche Entwicklung der Kunst im allgemeinen und der einzelnen Künstler im besonderen zu ermitteln und zu schildern.

Die Kunstgeschichte ist eine der jüngsten Wissenschaften und doch hat sie schon selbst eine geschichtliche Entwicklung durchgemacht. Ihre erste Epoche zeichnete sich dadurch aus, daß man allen überlieferten Nachrichten einen pietätvollen, rührenden Glauben schenkte, die anerkannten Autoritäten nur schüchtern kritisierte, und getrost auf die so sicher geglaubten Fundamente seinen Bau ausführte. Es ist dies die Zeit, wo jeder meinte, solche Studien ohne besondere Vorkenntnisse betreiben zu können; dadurch erhielten dieselben einen nicht abzuleugnenden dilettantischen Charakter. Die Erleichterung der Verkehrswege machte es dann möglich, daß die Forscher, die es ernst mit ihren Studien meinten, wenigstens die Hauptwerke selbst sahen und prüften; die Vergleichung der Monumente führte nun zu Zweifeln an den früher so hochgehaltenen Autoritäten, Zweifeln, die sich um so mehr vergrößerten, je mehr Arbeiten, die bisher einem Meister vertrauensvoll zugeschrieben wurden, durch Sachverständige persönlich untersucht wurden. Schon vorher hatte man begonnen, die aus der Zeit der Künstler noch erhaltenen Dokumente zu durchforschen und

hatte auf diese Weise ein unanfechtbares Material für die Künstlergeschichte gewonnen, welches nun die Unsicherheit der ehedem so verehrten Überlieferung in das klarste Licht stellte.

Endlich hat die Erfindung der Photographie die Kunstgeschichte in ganz hervorragender Weise gefördert. Sie mehrte den früher so spärlich vorhandenen Schatz treuer, zuverlässiger Abbildungen von Kunstwerken, machte es möglich, daß der Kunstforscher an ihnen die von den Originalwerken empfangenen Eindrücke kontrollierte und auffrischte, daß er mit Leichtigkeit Denkmäler vergleichen konnte, die sich in den verschiedensten Ländern, Ortschaften und Museen zerstreut vorfanden. Indem die Photographie, welche Architekturen und Skulpturen mit nie dagewesener Treue reproduziert — die Nachbildungen von Gemälden lassen ja immer noch manches zu wünschen übrig — indem sie auch die Handzeichnungen der Meister vervielfältigt, die bisher in den Mappen von Privatleuten oder vom Museen nur Wenigen zugänglich gewesen waren, hat sie dem Kunstforscher ein Material für seine Studien geliefert, wie solches der früheren Zeit nimmermehr zur Verfügung stand und stehen konnte. Und täglich mehrt sich dieser Schatz von treuen Nachbildungen; zahlreiche Kräfte sind beschäftigt, aus den Archiven sichere Nachrichten über Künstler und Kunstwerke zu ermitteln; immer klarer wird die Einsicht, daß man mit der Zeit die Kunstgeschichte, zumal der letzten drei oder vier Jahrhunderte, wenigstens in der Hauptsache ganz richtig und zweifellos darzustellen imstande sein wird.

Allein die Zeit des blinden Glaubens, der dilettantischen Arbeit ist vorüber: wer heute auf diesem Gebiete förderlich wirken will, muß für dieses Ziel methodisch vorgebildet sein, muß sich die wissenschaftliche Schulung erworben haben, ohne die jetzt ein wirklich ersprießliches Schaffen unmöglich ist.

Je größer und ausgedehnter sich nun das Arbeitsfeld zeigte, desto weniger konnten die Bemühungen der Männer, die zunächst ihren Berufsgeschäften lebten, und nur nebenbei einige Zeit für kunstgeschichtliche Untersuchungen zu verwenden vermochten, ausreichend erscheinen; es war erforderlich, daß diesem Gebiet der Wissenschaft Kräfte ausschließlich gewidmet wurden, und so ist denn die Pflege und Fortentwicklung der kunstgeschichtlichen Forschung heute wohl zumeist den Leuten anvertraut, die ihr von Jugend auf einzig und allein ihre Studien zugewendet haben.

Freilich mußte auch hier sehr bald eine Spezialisierung stattfinden. Die Forschung konnte nicht in Bausch und Bogen große Entwicklungslinien erkennen und festlegen. Sie mußte sich auf kleinere Spezialfragen beschränken, deren Lösung dann, in einem größeren Zusammenhang betrachtet, erst ihre eigentliche Bedeutung erhält und den Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen bildet.

Übersichtliche Zusammenfassungen dieser Einzelforschungen zu einem Gesamtbilde werden immer sehr wertvoll und wichtig sein, einmal, damit

man den Stand unseres Wissens auf einem bestimmten Gebiete zu beurteilen vermag, dann aber auch, um dem sich für Kunstgeschichte interessierenden Publikum eine nicht von der Besprechung allerlei streitiger Detailfragen oft ungenießbar gestaltete Darstellung der wichtigsten Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen zu geben. Von der Güte, Zuverlässigkeit und Brauchbarkeit der Vorarbeiten wird die Tüchtigkeit einer solchen Zusammenstellung immer abhängig bleiben; alle Einzelheiten selbst noch zu prüfen, ist der Verfasser nur bei den Abschnitten imstande, die er selbst gründlich durchgearbeitet hat: bei allem übrigen muß er sich auf die von ihm benutzten Vorarbeiten verlassen. Je umfassender die Darstellung ist, um so mehr werden diese Übelstände sich geltend machen.

Lockender als eine solche immerhin doch nur summarische Schilderung der kunstgeschichtlichen Entwicklung längerer oder kürzerer Epochen ist es, sich mit einer einzigen interessanten Künstlerpersönlichkeit zu beschäftigen, deren Leben und Wirken zu verfolgen und zu schildern. Zunächst wird untersucht, was über die Lebensumstände und die Tätigkeit des Meisters überliefert ist. Mit diesen Nachrichten wird sich indessen ein gründlicher Forscher nicht begnügen: er wird jedenfalls die Urkunden und Archivalien zu Rate ziehen und versuchen, in ihnen neue, bisher unbekannte oder unbeachtete Nachrichten über den Künstler zu ermitteln. Und diese Ausbeute ist von allergrößter Wichtigkeit, schon weil an ihrer Glaubwürdigkeit gar nicht gezweifelt werden kann.

Die Kunstgeschichte der Griechen und Römer beruht zum großen Teil auf Angaben von Schriftstellern, welche der Blüte der griechischen Kunst schon sehr fern standen, deren Quellen heute nicht mehr zu kontrollieren sind: für die Geschichte der Kunst im Mittelalter wie in der neueren Zeit bieten uns die Archive eine nicht hoch genug anzuschlagende Quelle zu einer authentischen Darstellung. Bis ins 13., 14. Jahrhundert mag diese Quelle noch spärlich fließen, aber schon im 15. Jahrhundert geben schriftliche und gedruckte Dokumente reichlichen Aufschluß über das Leben der Künstler und die Entstehung ihrer Werke.

Wie Taufbücher über die Geburtsdaten der Künstler, über die Zahl ihrer Kinder, Traubücher über ihre Vermählung, Totenregister über ihren Tod sichere Auskunft geben, so erfahren wir aus den Gerichtsbüchern der verschiedensten Art, was sie besessen, ob sie mit der Justiz in Konflikt gekommen; Kontrakte über Bestellungen, Quittungen über empfangene Zahlungen sind in diese Bücher aufgenommen. Testamentbücher, Hochzeits- und Trauergedichte, deren namentlich im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland zahllose gedruckt wurden, geben oft erwünschte Einsicht in das Hauswesen eines Künstlers; Ausgaberegister von Städten und Kirchen verzeichnen die Namen und die Arbeiten der beschäftigten Künstler: kurz, aus diesen Quellen ist oft viel zu erkennen. Schriftstücke des Mittelalters sind indessen nicht leicht zu lesen; wer ohne die erforderlichen paläo-



graphischen Kenntnisse es versucht, wird leicht Gefahr laufen, Falsches und Unsinniges zu entziffern. Ebenso ist es notwendig, daß die Urkunden recht verstanden und recht gedeutet werden, und auch diese Fähigkeit ist nur durch Vorstudien und durch Übung zu erwerben. Der Bildungsgang eines Künstlers und seine Stellung zur Kunst der Vergangenheit, sein Verhältnis zu Kollegen, wenigstens in künstlerischer Beziehung, wird durch die Kunstwerke selbst erzählt; freilich ist dieser Bericht selten klar und unzweideutig.

Mit der Darstellung der Lebensschicksale eines Künstlers wird nun aber die Schilderung seines Wirkens, seiner Tätigkeit Hand in Hand gehen. Welche Arbeiten sind ihm mit Gewißheit zuzuschreiben? Gerade die Werke berühmter Künstler sind, seit die Sammelwut gegen Ende des 16. Jahrhunderts erwachte, mehr oder minder geschickt kopiert worden; Leistungen weniger hervorragender Meister hat man für Arbeiten gesuchter Maler ausgegeben, auch deren Monogramme oder deren volle Namensunterschrift gefälscht. Dem Kunstforscher liegt es nun ob, die echten Werke eines Künstlers festzustellen und die Kopien wie die sonst demselben fälschlich zugeschriebenen Arbeiten auszuscheiden.

Es handelt sich da zunächst darum, einige sicher und unzweifelhaft von dem Meister herrührende Gemälde (wenn es sich um einen Maler handelt) zu ermitteln. Viele berühmte Bilder haben ihre ganz unverdächtig überlieferte Geschichte; wir wissen, sie sind für den und den Besteller oder für eine bestimmte Kirche gemalt worden, entweder noch heute im Besitze der Familie des Bestellers oder der bezeichneten Kirche, oder aus demselben zu gewisser Zeit in andere Sammlungen gelangt und so, wie sich verfolgen läßt, endlich in die Galerien gekommen, in welchen sie sich heute befinden. Diese unzweifelhaft echten Gemälde wird der Kunsthistoriker zum Ausgangspunkte seiner Forschung machen; sie wird er aufs eingehendste studieren, um sich nicht allein die künstlerische Individualität des Meisters klar zu machen und einzuprägen, sondern auch die Technik des Künstlers zu erkennen. Je mehr sichere Werke eines Meisters vorliegen, desto fruchtbarer wird dieses Studium sich erweisen. Aus diesen Vorstudien wird der Kunsthistoriker nun die übrigen dem Künstler zugeschriebenen Werke ebenso eingehend und genau untersuchen und darnach entscheiden, ob er sie für echt oder für untergeschoben erklären soll. Daß hierbei die subjektive Auffassung mitbestimmend einwirkt, läßt sich nicht leugnen, und wir sehen oft genug, daß Gemälde, die man seit Jahrzehnten und länger zuversichtlich einem berühmten Meister zugeschrieben hat, bei genauerer Untersuchung sich als Kopien oder als Arbeiten unbedeutender Maler herausstellen.

Streitig werden aber die nach subjektivem Ermessen getroffenen Bestimmungen der Herkunft und Autorschaft von Kunstwerken immer bleiben; es kommt nur immer darauf an, daß der, welcher über Echtheit oder Unechtheit entscheidet, sich des Vertrauens seiner Fachgenossen erfreut, und es



ist keineswegs ausgeschlossen, daß nach kurzer Frist ein anderer, der für bedeutender gilt, jene Urteile wieder verwirft und die seinen an deren Stelle setzt.

Für die Erkenntnis des Entwicklungsganges eines Kunstzweiges ist es notwendig, die Entstehungszeit der einschlägigen Werke festzustellen. Auch hier geht man aus von den sicher zu datierenden Stücken (also solche, welche eine lesbare Jahreszahl tragen oder urkundlich einer bestimmten Zeit zugewiesen werden können). Die größere oder geringere Verwandtschaft des Stiles, das heißt in der Ausführung, in der Formensprache und in der Farbengebung, wird dann für die Datierung grundlegend sein. Dabei ist aber immer in Betracht zu ziehen, daß sich in den Kunstzentren der Stil rascher verändert als auf dem Lande, wo er noch längere Zeit in vergröberter Form weiterlebt.

Der Vergleich eines Kunstwerkes mit gleichzeitig entstandenen Werken ähnlichen Charakters wird die Basis eines ästhetischen Urteils bilden müssen. Werden andere Maßstäbe angelegt, so wird das Urteil notwendig ungerecht sein, wenn es auch vom Standpunkte des Kunstrichters einer einleuchtenden Begründung nicht entbehrt. Die Kunstgeschichte zeigt sich hier als eine notwendige Ergänzung für die Beurteilung eines Kunstwerks. Sie macht es möglich, daß man sich ganz in die Situation des Künstlers hineinfühlen kann und nun vom Standpunkte des Künstlers aus das Werk versteht. Jede Zeit hat ihre eigenen Probleme, an deren Lösung die Künstler arbeiten; auf dieser speziellen Aufgabe liegt allemal der Schwerpunkt des Kunstwerks. Wie aber soll man ein Kunstwerk verstehen, wenn man die Absicht des Künstlers nicht kennt? Wo die Kunst des 19. Jahrhunderts die Naturwahrheit als die Hauptforderung aufstellte, wird man diese als Maßstab anwenden dürfen, wo aber deutlich andere Absichten zu erkennen sind, z. B. das Streben nach Flächenfüllung bei der Malerei oder die starre architektonische Behandlung von plastischen Arbeiten, muß der ästhetische Maßstab notwendig von dieser Absicht diktiert sein. Naturwahrheit wird dann eine ganz untergeordnete Rolle spielen.

Aber nicht nur die Kunstgeschichte, die uns in den Geist und die Aufgaben einer Zeit einführt, uns über das Verhältnis eines Künstlers zu seiner Umgebung orientiert und den einzelnen Kunstwerken ihren Platz auf den verschiedenen Entwicklungsstufen der Kunst anweist, ist für die richtige Einschätzung und die genußreiche Betrachtung eines Kunstwerkes notwendig. Man muß auch die Schwierigkeiten kennen, welche der Künstler in seinem Material beständig zu überwinden hat. Die Art und Weise, wie sie überwunden werden, drückt dem Kunstwerk ihren ganz besonderen Stempel auf. In den meisten Fällen besteht ein guter Teil des ästhetischen Genusses, den uns ein Kunstwerk bietet, im geistigen Miterleben seiner Entstehung. Es ist daher kein Fehler, wenn die Spuren der Arbeit deutlich zu erkennen sind, wenn man kontrollieren kann, wie der Maler mit wenigen Pinselstrichen eine Form entstehen läßt, oder wie bei einem Bauwerk die einzelnen Steine sorgfältig aufeinandergepaßt sind. Eine sehr wichtige Hilfe



beim Betrachten von Kunstwerken in bezug auf ihre technische Qualität ist einmal das Zusehen, wie ein Kunstwerk entsteht, oder das Probieren, wie weit man es mit seiner eigenen Kunstfertigkeit bringt. Dann wird die Theorie zum Erlebnis und in den meisten Fällen wird man erkennen, wie ganz selbstverständlich scheinende technische Lösungen eine große Befähigung und eine unermüdliche Geduld erfordern.

Das Wesen und die Möglichkeit der einzelnen Künste muß uns bei der Betrachtung von Kunstwerken immer vor Augen stehen, damit wir wirklich alle Eigentümlichkeiten und Schönheiten eines Kunstwerks erfassen können. Die Beschränkung, welche ein bestimmter Zweck, für den ein Kunstwerk geschaffen worden ist, demselben auferlegt, ist für die Kunstform kein Hindernis, so wenig wie die Kunsttechnik den Kunstwert beeinflußt. Die Zweckerfüllung kann wie die Technik geradezu zum ästhetischen Faktor werden: Ein Gemälde, das geschickt in einen Gewölbeabschnitt eingefügt ist, ein Becher, der seine Zweckerfüllung zur Schau trägt und trotzdem ein Prunkstück ist oder ein Gebäude, das seine Lage an der Straße sinngemäß ausnützt. Der Gegenstand der Darstellung, sofern es sich um eine solche handelt, kommt neben diesen rein künstlerischen Fragen erst in zweiter Linie in Betracht. Er gibt nur das Thema, auf welches die ganze Formengebung gestimmt sein will: Andacht, Bewunderung, Fröhlichkeit, Wucht; ob die dargestellten Dinge in historischem Kostüm oder in zeitlosem, allgemein menschlichem Idealgewande, oder ganz unbefangen in zeitgenössischer Auffassung gegeben werden, ist dabei von ganz untergeordneter Bedeutung.

Bei Kunstwerken früherer Jahrhunderte wird uns immer ein Gefühl des Fremdseins übrigbleiben, so sehr wir uns in die Formenwelt der Vergangenheit einleben können. Nur lückenhaft offenbart sich der Geist der Vergangenheit, aus dem heraus diese Kunstwerke geschaffen worden sind. Anders verhält es sich mit den Kunstwerken unserer Zeit. Die Künstler, die sie geschaffen haben, leben neben uns, mit uns, unter den gleichen Umständen wie wir, beseelt von denselben Ideen, strebend nach denselben Zielen: Was wir ahnen, sprechen sie aus. Wenn wir den Geist unserer Zeit erfassen, so können wir sie verstehen. Sie sollen uns deshalb die Nächsten sein, weil sie uns tatsächlich am meisten zu bieten haben. Man mag dagegen einwenden, daß die Kunst zu andern Zeiten schönere Blüten getrieben habe als heute. Gewiß. Jede Zeit hat die Kunst, die sie verdient. Und unsere Zeit ist weder an Gesittung noch an Empfindung besonders hochstehend. Tatkraft, Organisationstalent, rücksichtsloses Streben nach Stellung und Macht unterdrücken alle delikateren Unterströmungen. Und das Herausstreichen der technischen Virtuosität, das Protzen mit kolossalen Dimensionen und reichen Formen wird vielfach als das Eigentümliche unserer heutigen Kunst erkannt. Aber die Unterströmungen des Zeitgeistes sind auch in der Kunst fühlbar, der Sinn für feine Abstufungen in Form und Farbe, für poetische und symbolische Wendungen. Was uns in der alten Kunst als fertig und abgeklärt entgegentritt,



finden wir heute lebendig und in verändertem Sinne wiedererstanden. Die alte Kunst lehrt uns wohl, in welchem Sinne die Entwicklungsläufe in ewigem Wechsel steigen und fallen; sie bietet uns Genüsse der auserlesensten Art. Aber das Beste vermag sie uns nicht zu geben: Das lebendige und gegenwärtige Ringen um die Erkenntnis der gegenwärtigen Schönheit. Das gibt nur ein geduldiges Sichversenken in die verschlungenen Pfade der Kunst unserer Zeit.

Der absolute Wert eines Kunstwerks, der an den äußern Kennzeichen erkannt und geschätzt werden kann, ist nun aber nicht der Maßstab für das persönliche Wohlgefallen an einem Kunstwerk. Es ist ein grobes Mißverständnis, wenn man glaubt, daß es doch so sein müsse; und gerade dieses Mißverständnis war die Veranlassung der Unaufrichtigkeit, welche in vielen Kreisen heute noch bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken angetroffen wird. Es ist durchaus möglich, daß jemand an irgend einem Kunstwerke von technisch ungenügender Herstellung, das durch und durch unselbständig ist, Gefallen finden kann, während er ein Meisterwerk von erstklassiger Bedeutung aus irgend einem Grunde als unleidlich oder abstoßend bezeichnet. Und doch kann dieser Mensch einen vorzüglichen Geschmack und ein sicheres Urteil besitzen. Kunstwert und Sympathie sind eben Dinge, die nicht notwendig zusammengehören.

Etwas anderes ist es, ob man den Wert, die Originalität, Technik, Komposition und den Stimmungsgehalt eines Kunstwerks richtig beurteilen kann. Das ist eine Kunst, bei welcher das persönliche Wohlgefallen zu schweigen hat. Und diese Kunst ist sehr schwer; den meisten bleibt sie verschlossen; nur wer offene Augen hat und Form- und Farbengefühl, der mag sie mit Vorsicht und mit täglicher unausgesetzter Übung erlernen. Wer sie ausübt, der hat das Richterschwert in der Hand, mit dem er den Künstler in den Adelstand erheben oder ihn verdammen kann. Wie wohl muß ein Urteil erwogen sein, das so schwerwiegende Taten vollbringen darf!

Wir dürfen nie vergessen, daß die Kunst ein seltenes und wunderbares Wesen ist, das nichts mit der harten Notwendigkeit des Alltags gemein hat. Und der Künstler, der Priester und Künder dieses Wesens, ist uns ein Spender, der uns geben kann, was wir aus eigener Kraft nicht vermögen. Wer darf das Geschenk tadeln, das ihm geboten wird? Es steht in jedermanns Macht, an den Geschenken vorbeizugehen, die ihm nicht zusagen oder die er nicht für vollwertig erachtet. Aber wenn ein Kunstwerk seiner Seele Türen öffnet und er Alltag und Notwendigkeit darüber vergißt, soll er es dankbar genießen und sich freuen, daß ihm die künstlerische Offenbarung zuteil geworden ist.




BAUKUNST

1. Das Wesen der Baukunst.

„Architectura mater artium" ist eine alte Weisheit: Die Baukunst sei die Mutter der übrigen bildenden Künste. Damit soll gesagt sein, daß in ihr alle übrigen Künste ihren Ursprung haben, daß diese nur zur Vervollständigung und Bereicherung der Mutterkunst existieren; daß sie in vielen Teilen der Abglanz dieser elementaren Kunst sind, so wie die Kinder ihrer Mutter in gewissen Zügen gleichen. Die Baukunst bildet auch den Übergang von der rein praktischen, ohne jede Absicht auf Schönheitswirkung ins Werk gesetzten Tätigkeit zu der bewußten schöpferischen Kunst, die in erster Linie darauf ausgeht, schön zu sein (wobei „Schön" im weitesten Sinne gefaßt werden muß).

Die Baukunst entstand zunächst nicht aus der Lust an rhythmischen Formen oder klaren Farben, sondern aus dem Bedürfnis heraus, Schutz vor Kälte, Sonnenschein, Wind, Regen, wilden Tieren und feindlichen Menschen zu finden. Mit den einfachsten und wirksamsten Mitteln werden diese Zwecke zu erreichen gesucht. Der ZWECK bestimmt somit zunächst die Form des Bauwerks. Daneben spielt die Beschränkung des verfügbaren Raumes und der zu Gebote stehenden Geldmittel eine große Rolle.

Nun ist aber klar, daß eine Hütte aus langen Holzstämmen in ihrer Form anders ausfallen wird, als eine solche aus Lehm oder grob zubehauenen Steinen. Das Material bestimmt die Bauart, das Zusammenfügen und Aufeinanderschichten der einzelnen Teile, d. i. die KONSTRUKTION. Und diese bildet somit einen zweiten Faktor für die Gestaltung des Bauwerks.

In frühester Zeit machten sich Bestrebungen geltend, dem Bauwerk eine regelmäßige, meist symmetrische, runde oder rechteckige Grundform zu geben. Wo nicht die Gesamtanlage solche Tendenzen erkennen ließ, waren es doch die einzelnen Bauteile. Die REGELMÄSZIGKEIT in Grundriß und Aufbau war der erste Schritt auf dem Gebiete der Kunst. Der gleichmäßige Rhythmus der Stützen, die lotrechten Wände, welche das horizontale Gebälk tragen, auf welchen das beidseitig abfallende Dach ruht, das sind die Kennzeichen jener Bauwerke, welche den Anspruch erheben dürfen, am Anfange einer Kunstgeschichte aufgeführt zu werden.

Der Raum, den eine Bauwerk einschließt, wirkt in seiner Form und in seinen Dimensionen auf unser Gefühl sehr stark ein. Die Aufmerksamkeit des Baukünstlers wurde deshalb früh auf die Probleme der RAUMWIRKUNG gelenkt und es wurde versucht, auch in dieser Beziehung dem Bauwerk einen künstlerischen Gehalt zu geben. Überall weicht der Zufall der bewußten, von künstlerischen Absichten inspirierten Form.

Jedes Bauwerk befindet sich in einem Zustand des Gleichgewichtes. Wo diese Harmonie gestört wird, muß das Bauwerk notwendigerweise einstürzen. Die Kunst sucht dieses GLEICHGEWICHT nun auch äußerlich zu gestalten; die Natur, welche im Wachstum der Pflanzen und Tiere ähn-

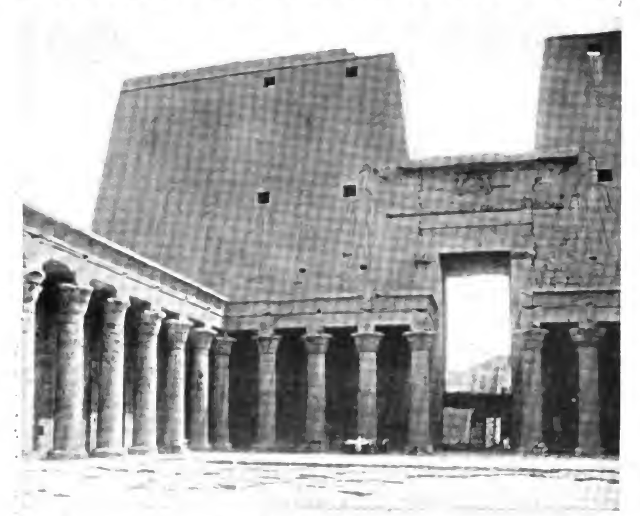


Abb. 1. Vorhof des Tempels zu Edfu (Ägypten), erbaut im 3. Jahrh. v. Chr.

liche Harmonien geschaffen hat, wird dabei vielfach als Vorbild herangezogen. Die stützenden, senkrechten Bauglieder werden gestaltet, als ob sie von einer nach oben strebenden Kraft erfüllt wären, die in dem Maße abnimmt, als sie sich von der Erde entfernt (vgl. den Schaft der Säule, der sich nach oben verjüngt, Abb. 2, 3). Die lastenden, wagrechten Bauteile werden als Last charakterisiert; und zwar wird ihre wirkliche Schwere anscheinend vermehrt durch eine massige Behandlung des Materials, aus welchem sie gemacht sind (Abb. 1), oder aber sie wird anscheinend vermindert durch die Auflösung der Oberfläche in zierliche Ornamente (Abb. 5). Die Last wird so schwer geschildert, daß die nach oben strebende Kraft sie gerade noch zu tragen vermag. Damit kommt das Gleichgewicht auch äußerlich zum Ausdruck.

Endlich hat die Lust, jedes Ding mit Zieraten und Bildern zu versehen, also der eigentliche Kunsttrieb, bald dazu geführt, das Bauwerk in dieser Weise zu schmücken. Die ORNAMENTIK begleitet und betont die Gesamtform des Bauwerks: sie hat besondere Stellen, die sie zu allen Zeiten



Abb. 2. Theseustempel in Athen, erbaut im dorischen Stil um 440 v. Chr.

in allen Ländern bevorzugt. Das sind die obersten Teile der stützenden Glieder, wo sie gegen das lastende Gebälk ankämpfen (Kämpfer, Kapitelle, Konsolen, Abb. 4), die leere Fläche zwischen zwei tragenden Gliedern (Füllungen, Metopen, Abb. 4), die Bänder der lastenden Bauglieder (Friese, Gesimse, Abb. 5, 16) und die als Kraftüberschuß der tragenden Glieder oberhalb des lastenden Bauteiles aufstrebenden Bekrönungen (Akroterien, Fialen, Statuen, Vasen; Abb. 11, 14, 16, 20). In einzelnen Fällen werden selbst die tragenden Glieder ornamental ausgestaltet, oder das ganze Bauwerk wird mit einem gleichmäßigen Reichtum von Zierformen oder Malereien bedeckt (Abb. 1).

Alle diese Elemente der Baukunst sind bei einem künstlerisch vollwertigen Bauwerk auf einen Ton gestimmt. Der Eindruck des einen wird verstärkt durch die Wirkung des andern, und so klingen alle diese verschiedenartigen Dinge zusammen in einer einzigen großen Harmonie. Diese letzte Anforderung an das Kunstwerk ist zugleich die wichtigste: DIE KÜNSTLERISCHE EINHEIT.

2. Die Technik der Baukunst.

Auf welche Weise, mit welchen Mitteln wird ein Bauwerk geschaffen; welches sind die Hauptschwierigkeiten, die dabei zu überwinden sind? Das sind die Fragen, die, unbekümmert um den Kunstwert, zunächst der Lösung harren.

Bevor das Werk in Stein, Holz und Eisen ausgeführt wird, muß es im Geiste genau durchdacht sein. Jede Lücke rächt sich bei der Ausführung bitter; ein Vergessen stellt die ganze künstlerische Wirksamkeit in Frage. Und was erdacht ist, muß zunächst zu Papier gebracht werden. Wie der



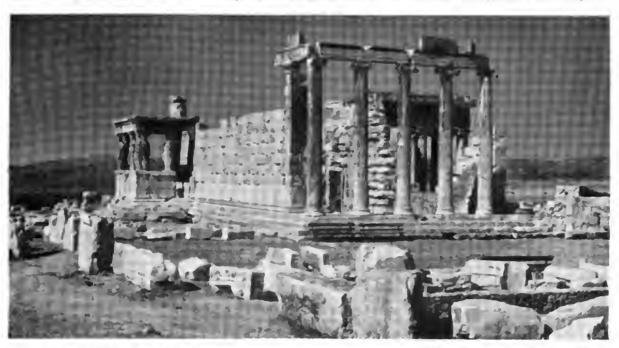


Abb. 3. Erechtheion auf der Akropolis in Athen, erbaut im jonischen Stil 425–408 v. Chr.

Dramatiker das Schauspiel, das er durch die Schauspieler aufführen lassen will, erst in Rollen verteilt niederschreiben muß, so der Architekt, der ein kompliziertes Werk durch mancherlei Handwerker erstellen läßt.

Die BAUZEICHNUNGEN, die der Architekt seinen ausführenden Helfern, den Maurern, Steinmetzen, Zimmerleuten und Tischlern in die Hand gibt, schreiben diesen genau und unzweideutig vor, wie gebaut werden soll. Und als die beste Form, in der dies geschehen kann, wurde die Parallelprojektion in verkleinertem Maßstabe erkannt: Der Grundriß, der als horizontale Ebene gedacht ist, auf welcher sich alle Bauteile, die darin liegen, abzeichnen; der Aufriß, der eine vor das Bauwerk gelegte vertikale Ebene bildet, auf welche die sämtlichen Bauteile sich parallel projiziert abzeichnen; der Schnitt, eine Vertikalebene, die mitten durch das Bauwerk geht und alles, was sie trifft, getreulich abbildet. Für den Besteller wird eine perspektivische Darstellung, die den Eindruck der Wirklichkeit am besten wiedergibt, ausgearbeitet.

Was die GESCHICHTE DER BAUZEICHNUNGEN anbelangt, so wissen wir, daß die Römer in derselben Weise, wie dies noch heute geschieht, ihre Risse zu entwerfen pflegten.

Der älteste uns erhaltene Bauriß, der für den Neubau des Klosters St. Gallen um 820 entworfene Plan, ist mit Mennig auf drei zusammengenähte Pergamentstücke gezeichnet; die einzelnen Baulichkeiten sind durch zugefügte lateinische Hexameter kenntlich gemacht. Doch ist er kaum mehr als eine Skizze der allgemeinen Disposition der Gebäudemassen, eher für das Auge des Laien als für den Baumeister bestimmt. Erst aus dem 14. Jahrhundert besitzen wir eine größere Anzahl erhaltener Bau-



Abb. 4. Triumphbogen des Kaisers Constantin in Rom. Errichtet 311 n. Chr.

pläne. Der bekannteste ist der Entwurf zur Westfassade des Kölner Domes, in einer Gesamthöhe von zirka 5 Metern. Die Zeichnungen wurden zumeist mit schwarzer Farbe auf Pergament ausgeführt. Aufrisse wie Grundrisse waren allein dem Architekten verständlich, indem die verschiedenen Risse übereinander gezeichnet wurden.

Auch die Entwürfe der Renaissancebaumeister sind immer nur für die Ausführung bestimmt; für den Laien fertigte man MODELLE des Bauwerkes an. Aus dem Mittelalter sind uns solche Modelle nicht erhalten; daß sie aber vorhanden waren, ersehen wir aus zahlreichen Darstellungen von Kirchenstiftern, die oft dadurch gekennzeichnet werden, daß sie ein kleines Kirchenmodell auf einem Arme tragen.

Schon im 17. Jahrhundert werden die Baurisse auch den Laien verständlicher; die Mauermassen werden durch einen Farbenton hervorgehoben; man schattiert die Fassaden und läßt sie sich in ihrem Relief deutlich ausprägen. Ansichten aus der Vogelperspektive ermöglichen eine klare Vorstellung über die Gesamtgruppierung eines Bauwerks. Diese Darstellungsweise wurde zum Teil schon im 16. Jahrhundert angewendet. Perspektivische Ansichten der neuprojektierten Gebäude wurden erst im 19. Jahrhundert angefertigt; sie können am ersten auch dem Laien eine Idee davon

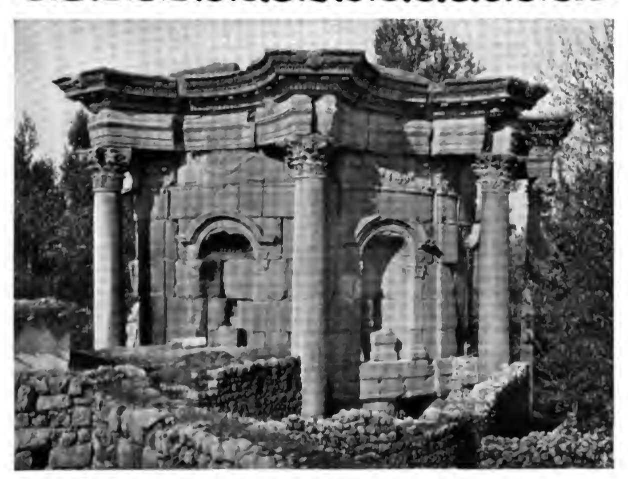


Abb. 5. Rundtempel in Baalbek, erbaut im 2.—3. Jahrh. n. Chr.

vermitteln, wie sich der Baumeister sein Werk fertig vorstellt. Je malerischer eine solche Perspektive ausgeführt wird, je mehr ihr der Architekt zugleich mit Farben den Schein der wirklichen Existenz zu verleihen versteht, desto mehr wird ein solches Werk Beifall finden; oft genug täuscht die Darstellung über Fehler der ganzen Anlage hinweg.

Mit der neuesten Entwicklung der graphischen Künste trat die dekorative Behandlung gegenüber der malerischen immer mehr in den Vordergrund. Das Verzichten auf reizvolle, aber unwesentliche Beigaben, das wirkungsvolle Hervortreten der Hauptsache wird immer mehr zum Wahlspruch auch der Architekturdarstellung, die eine geraume Zeit lang allzusehr nach malerischen Effekten haschte und darüber oft vergaß, daß sie nur Mittel zum Zweck ist.

DIE FRAGE DES BAUMATERIALS spielt heute eine ganz andere Rolle wie früher. Heute steht uns dank der reichlichen Verkehrsmittel jedes Material zur Verfügung, während früher immer vorzugsweise dasjenige verwendet wurde, das in der nächsten Umgebung gewonnen wurde. Dadurch bekam die Baukunst gewisser Landstriche einen geschlossenen Charakter, der inzwischen, besonders in den Städten, völlig verschwunden ist. Heute sucht die Heimatschutzbewegung wieder für bodenständige

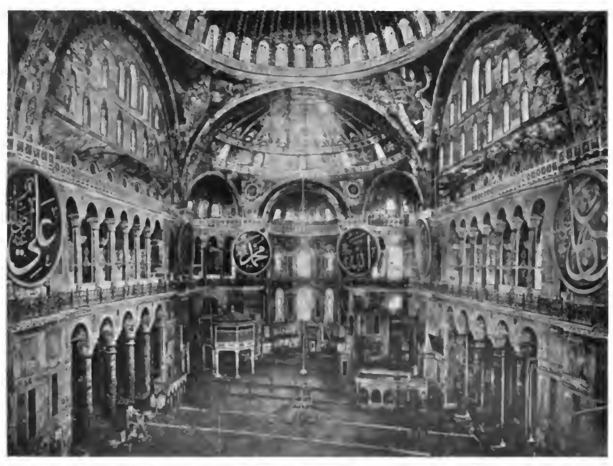


Abb. 6. Sophienkirche in Konstantinopel, erbaut 532—537 n. Chr.; Moschee seit 1453.

Kunst zu wirken. Die Verwendung einheimischen Materials steht dabei an erster Stelle.

DAS HOLZ kam in der Regel in erster Linie als Baumaterial in Betracht. Seine leichte Bearbeitung, seine bequeme Herbeischaffung und seine Verbreitung sicherte ihm in der ersten Zeit eine allgemeine Beliebtheit. Aber die Feuersgefahr brachte es mit sich, daß zunächst für wichtige Gebäude, später für ganze Städte das Holz vom Steinbau verdrängt wurde. Heute ist seine Verwendung auf holzreiche Gegenden beschränkt.

Und nun zeigte es sich, daß gerade DER STEIN das beste Material war, um die Schönheit der Baukunst zur Geltung zu bringen. Die Monumentalität, der höchste und gewaltigste Ausdruck der Baukunst, ist außer dem Steinbau völlig undenkbar. Das Gefüge der Steine läßt deutlich das Spiel von Kraft und Last verfolgen; ihr Umfang steht in einem Verhältnis zu ihrem Gewicht, das wir unbewußt als harmonisch empfinden, wo uns Eisen als zu dünn und Holz als zu leicht erscheinen würde. Dazu kommt noch das schöne Aussehen gewisser Steinarten: Der Marmor mit seinen glänzenden Farben und feinen Zeichnungen, der derbe poröse Muschelkalk, der bildsame Sandstein mit seinen grauen oder roten Tönen mögen als Beispiele genügen.



Abb. 7. Inneres des Domes von Parenzo, erbaut um 570.

DER BACKSTEIN ist im Grunde als ein Surrogat für den Bruchstein anzusehen. In Gegenden, wo dieser nicht gefunden wird, spielt der Backstein eine große Rolle. So in Babylonien und Assyrien, in Oberitalien, Holland, England und Norddeutschland. Bei der geringen Größe des einzelnen Steines wirkt mehr die Masse. Reiche Profilierung oder Gliederung ist mit dem Charakter des Backsteinbaus schwer vereinbar; doch sorgen die in Formen gepreßten Zierstücke und die eingestreuten glasierten Steine dafür, daß trotzdem keine Monotonie entsteht. Vielfach wird auch der Backsteinbau mit dem Hausteinbau kombiniert, was oft sehr glückliche Wirkungen hervorbringt.

DER KALKPUTZ kommt da zur Anwendung, wo die Mauer eine glatte Fläche darstellen soll, sei es als Untergrund für schmückende Malereien, sei es als kahle Form, wie sie von dem Schönheitsbegriff gewisser Zeiten gefordert wurde. Oder aber er dient einfach zur Verhüllung des unsorgfältig aufgeschichteten Mauerwerks. Für das Aussehen des Baues ist die Art des Auftrags, ob glatt, körnig, gefärbt oder weiß, von Wichtigkeit.

DER STUCK bildet besonders für Innenräume ein geeignetes Material für die plastische Dekoration, wobei auch ganze Bauglieder, ohne indessen ihre Funktionen wirklich auszuüben, aus diesem Stoff geformt werden.

Die Neuzeit verwendet daneben EISEN und ZEMENT, wodurch die Mauermasse verringert, der Raum vergrößert wird.

Denken wir uns in den Fall, die Form des Bauwerks wäre bestimmt durch die Bauzeichnungen, die Materialien wären reichlich zur Stelle, so gilt es nun, die große Aufgabe zu lösen, den rohen Stoff in die vorgezeichnete Form zu bringen. Die einzelnen Bauglieder müssen also derart ineinander gefügt werden, wie es die Bauzeichnung beabsichtigt. Und da stellt sich eine gewaltige Naturkraft in den Weg, welche die Bautechnik zur härtesten Arbeit macht, mühsamer und mehr Kraft erfordernd als die Techniken der anderen Künste: Das ist die Schwerkraft. Sie ist für den Baumeister das, was das Wasser dem Schwimmer: Das Hindernis, das überwunden werden muß, die ständig drohende Gefahr; aber auch die Hilfe, das ewig unwandelbare Element, das nur richtig ausgenützt werden will, um die sicherste Gewähr zum endlichen Siege zu geben.

Beim ersten Stein, der für den Bau gelegt wird, beginnt DER KAMPF MIT DER SCHWERKRAFT. Tief in den Boden will das Fundament gelagert sein, damit die Schwere der Mauermassen nicht das weiche Erdreich unter sich wegdrückt und so das ganze Werk einzusinken und einzustürzen droht. Die Bausteine werden zum festen Verbande gefügt, die Fugen einer Schicht die Fugen der darunter und darüber liegenden sorgfältig vermeidend, alles mit Mörtel zusammengeschweißt. Doch hier zeigt sich die Schwerkraft als Helferin: ein schwerer Stein, einer Unterlage nur durch Zapfen und Fugen eingepaßt oder flach aufliegend, kann des Mörtels entbehren. Die Kraft der eigenen Schwere hält ihn auf der Unterlage fest. Die Klagemauer am Tempel von Jerusalem, die Pyramiden Ägyptens und die Säulen von tausend Tempeln des Altertums sind Beispiele, wie solche Verbände ohne Mörtel Jahrtausende überdauern, wenn nicht Menschenhände das Gleichgewicht des Bauwerkes stören.

Je schwerer die Last, die von oben und von der Seite drückt, um so stärker muß die Mauer sein; für Befestigungswerke, die einen Ansturm von außen zu gewärtigen haben, wächst die Mauerstärke ins Phantastische. Besonders schwierig wird der Kampf gegen die Schwere bei den Öffnungen, welche die Mauer notwendig aufweisen muß. Am einfachsten half man sich durch Balken aus Holz oder Stein, die man über die Öffnung legte (Abb. 1). Bald aber erfand man den Bogen; keilförmige Stücke wurden über einem Leergerüst aus Holz aneinandergereiht; war der Mörtel trocken und noch ein gutes Stück oberhalb der Öffnung fertig gemauert, so hielt nun die Schwerkraft den Bogen zusammen und das Gerüst konnte entfernt werden (Abb. 4). In ähnlicher Weise wurden auch gerade Tür- und Fensterstürze hergestellt, oft mit sägezahnförmigen Fugen; freilich hatte hier die Schwerkraft leichteres Spiel, einen Stein herunterzuholen, der die andern dann zur Seite drückte; wenn erst ein Stein fehlte, war der Einsturz eine Frage der Zeit.



Abb. 8. Abteikirche Maria Laach, erbaut in den Jahren 1093—1156.

Wenn es galt, ganze Räume zu decken, so nahm man in der frühesten Zeit seine Zuflucht zu dem langstämmigen Holz, in seltenen Fällen zu ungeheuren Steinplatten. Aber von der Bogenkonstruktion der Maueröffnung war nur ein Schritt zum Tonnengewölbe, das gewissermaßen einen Bogen darstellt, dessen Mauerstärke so groß ist wie die Länge des zu deckenden Raumes. Freilich mußte der Gewölbebogen auf den Seiten genügend Widerstand finden, sonst drückte er einfach die Mauern, die ihn trugen, auseinander und stürzte in sich zusammen; man legte also eine Reihe von kräftigen Strebepfeilern auf die Außenseite der tragenden Mauern (Abb. 11). Die Durchdringung zweier Tonnengewölbe gleicher Größe über einem quadratischen Grundriß (Kreuzgewölbe) war der nächste Schritt der Entwicklung (Abb. 9). Wurde der Bogen nach oben in eine Spitze ausgezogen (etwa in der Form eines Plätteisens), so wurde der Seitenschub bedeutend verringert, was besonders bei der Gewölbekonstruktion von großem Vorteil war; man konnte sich nun die dicken Mauern sparen und die Strebepfeiler leichter gestalten, als es die Tonnengewölbe oder auch nur die Kreuzgewölbe über Kreisbogen erlaubten (Abb. 10). In der Zeit der Gotik wurde dieses Gewölbesystem bis zur Vollendung ausgebaut. In technischer Beziehung bildet die Baukunst dieser Zeit einen Höhepunkt.

Eine besonders kunstreiche Form der Eindeckung aber ist die Kuppel, die den Raum nach oben halbkugelförmig abschließt (Abb. 19). Steht die Kuppel über einem runden Raume, so entwickelt sie sich aus demselben, ohne daß Übergänge erforderlich sind; ist sie dagegen über einem Quadrat oder Polygon konstruiert, so wird die Vermittlung des eckigen Raumes und der kreisrunden Kuppel durch kleine sphärische Dreiecke, sogenannte Zwickel herbeigeführt (Abb. 6).

Eine solche Konstruktion erfordert ein gewaltiges Leergerüst, das oft schwierig zu beschaffen ist; dieses Gerüst erlaubt es aber, daß die Kuppel aus Gußwerk (Kalk oder Zement mit Steinbrocken) ausgeführt wird, wie das schon von den Römern geübt wurde.

Ist das Gebäude im Rohbau aufgerichtet, so erfreuen sich ihre Erbauer ihres Sieges über die dunkle Kraft der Schwere; das Fest der Aufrichte wird heute noch mit bändergeschmücktem Tannenbaum auf dem höchsten Punkte des Bauwerks, mit Reden, Essen und Trinken gefeiert.

Aber nun gilt es, noch einer anderen feindlichen Kraft zu wehren: dem Regen und dem Schnee, die beide in die Steinfugen einzudringen versuchen, den Mörtel auflösen und zersprengen, wenn ihnen nicht gewehrt wird. Dies geschieht am besten, indem man das ganze Bauwerk mit einem Dache überdeckt, dem Regen und Schnee nichts anhaben können. Um aber dieses Dach nicht zu überlasten und der Gefahr auszusetzen, daß es trotz seiner relativen Wetterfestigkeit von allzu langer Berührung mit dem Wasser schließlich doch Schaden leidet, muß es so gesetzt werden, daß Regen und Schnee möglichst raschen Abzug finden. Je mehr ein Land Schneefällen ausgesetzt ist, desto steiler wird man die Neigung der Dächer anlegen (Abb. 18), während in Gegenden, welche nur von Regen getroffen werden, eine leichte Schräge genügt, das Wasser zum Abfluß zu bringen (Abb. 2). Ist das Dach nur nach einer Seite hin geneigt, so heißt es Pultdach; sind zwei Flächen desselben geneigt und berühren sie sich in der Firstlinie, so spricht man von einem Satteldach. Am Rande des Daches wird das Wasser in Rinnen gesammelt und entweder durch Rohre zur Erde geleitet oder, wie das früher allgemein üblich war, durch vorstehende Wasserspeier, die in angemessenen Zwischenräumen angebracht werden, oft aus beträchtlicher Höhe, weit von den Fundamenten des Gebäudes, ausgegossen (Abb. 11).

So sind zunächst beide feindlichen Gewalten, die Schwerkraft und die Unbill der Witterung, unschädlich gemacht; aber diese Feinde sind unermüdlich, und einmal kommt sicher die Zeit, wo auch das herrlichste Bauwerk ihrem Angriff weichen muß.

3. Die Baukünstler.

Wenn uns an jedem Werke der Malerei und der Plastik sein Schöpfer in hohem Maße interessiert und wir dessen Namen oft für wichtiger halten als eine Bezeichnung des Kunstwerkes selbst, ist bei den Werken der Archi-





Abb. 9. Inneres des Domes zu Speier, erbaut 1080—1100. Ausmalung um 1850.

tektur das Gegenteil der Fall. Die große Gesetzmäßigkeit, die ewig gleichen Prinzipien, die von der Schwerkraft diktiert werden, lassen dem Künstler nur einen kleinen Spielraum; die Tradition, die im Laufe der Zeit sich Schritt für Schritt unmerklich ändert, scheint ohne das Zutun schöpferischer Kräfte die Werke der Baukunst zu vollbringen. Und doch ist die Baukunst ohne Architekten nicht denkbar. Aber der Baukünstler ist kein Schöpfer aus freier Phantasie, wie der Dichter, Maler und Musiker; er ist vielmehr

ein Organisator, ein Ordner und Richter. Er wird eins mit dem Gesetz; er denkt sich ganz in die Zweckmäßigkeit des Bauwerks hinein und gestaltet so das Ganze nicht als freier Schöpfer, sondern als der Anwalt höherer Mächte.

Ursprünglich war der Baukünstler, der die Idee eines Bauwerks bis ins einzelne ausdachte und in seinen Plänen sichtbar festlegte, identisch mit dem Baumeister, der diese Pläne zur Ausführung brachte, indem er selbst mit seinen Helfern den Bau aufrichtete. Durch das Handwerk lernte er die Gesetze kennen, nach denen der Bau zu gestalten war. Die Praxis war die Lehrmeisterin der Theorie und diese hielt das einmal Erkannte fest und vervollkommnete es auf ihre Art. Solange der Baukünstler mit der Ausführung seiner Pläne in engem Zusammenhang stand, war eine gesunde Entwicklung gewährleistet. Wo aber dieser Zusammenhang lockerer wurde oder ganz fehlte, geriet er ins Abstrakte und die Bauzeichnung schien der Endzweck seiner Kunst, während sie in der Tat nur die Vorbereitung zum Bau ist.

Der Baukünstler war nun bloß noch Gelehrter, wo er Leiter sein sollte. Doch auch als Gelehrter kann er eine nützliche Rolle spielen: als Lehrer für den, der ganz in der Praxis steht, und sich mit theoretischen Auseinandersetzungen nicht abgeben kann. So hat der römische Baumeister Vitruvius durch seine „Zehn Bücher über die Architektur" eine grundlegende Bedeutung erlangt. Die Theoretiker brachten es auch zustande, daß die organische Entwicklung jäh unterbrochen wurde zum Ausgang des Mittelalters und daß die Krücken, die sie fabrizierten, die Säulenbücher und Architekturrezepte, zum notwendigen Requisit der Baumeister wurden, die früher selbstherrlich ihrer Werkstatttradition gefolgt waren. Die freischöpferische Tätigkeit des Baukünstlers, die sowieso nur eine sehr beschränkte war, wurde durch den ganzen Regelschatz und Schönheitskanon der Theoretiker völlig in Bande geschlagen, so daß sich schon im 18. Jahrhundert eine absolute Unselbständigkeit und Erstarrung in den Bauformen breit machte, die zunächst noch durch das treuherzige Unverständnis der Praktiker den Reiz der Originalität beibehielt. Das 19. Jahrhundert mit seinen Bau-Akademien und seiner Lehre von den historischen Stilen als festgelegte Formgesetze ertöteten das Leben der Baukunst vollends und machte aus ihr eine erlernbare Wissenschaft. Aber schon ist die Reaktion eingetreten, welche frei vom akademischen Ballast Kunstwert über „Stilechtheit" setzt und vor allem die Zweckerfüllung zur Richtschnur des Bauens macht. Die Natürlichkeit, der selbstverständliche gute Geschmack tritt mehr und mehr an die Stelle der Gelehrsamkeit.

Der Architekt von heute fühlt sich in erster Linie als Sachwalter des Bauherrn. Er will dessen Bedürfnisse befriedigen und dafür ist die Form, die am wenigsten Umschweife macht, die beste. Das war selbstverständlich zu der Zeit, wo der Bauherr zugleich Architekt und ausführender Baumeister war. Das war noch im Mittelalter das Gegebene: Der Bauherr



Abb. 10. Inneres des Domes zu Köln, erbaut 1248—1322. Ausbau 1842—1880.

war der Gebieter, dem sich der Architekt ohne weiteres fügte. Sobald aber die Architektur zur Wissenschaft wurde, machte sich der Baukünstler vom Auftraggeber mehr und mehr unabhängig. Die akademische Form mußte gewahrt werden, auch wenn darüber die Ansprüche des Bauherrn zu kurz



kamen. Das beeinträchtigte den Kunstwert dieser Bauten nicht, aber es ist ein Mißverhältnis, ein Widerspruch in sich selbst. Man hat sich aber im Laufe der Zeit so sehr daran gewöhnt, daß diese akademische Maskerade notwendig sei, daß die Bauherren nun ihrerseits nach ihr verlangten, zu einer Zeit, als die Baukünstler schon im Begriffe standen, statt in der höfischen Sprache vergangener Jahrhunderte zu reden, schlecht und recht nach ihrem Vermögen das auszudrücken, was sie zu sagen hatten.

Und wo die Architekten als Unternehmer auftreten, wird die Sache auch nicht besser. Das Angebot richtet sich nach dem Allerweltsgeschmack; und der war zu allen Zeiten mittelmäßig, wenn nicht schlecht. Jedenfalls hinkt er der Entwicklung der Dinge immer einige Jahrzehnte hinterdrein. Heute verlangt er, was vor zwanzig und dreißig Jahren von Künstlern und Kennern als schön empfunden wurde, aufgeputzt durch einige besondere Witze, die dem Ganzen den Stempel des Allerneuesten aufdrücken sollen. Das ist das dunkelste Kapitel in der Kunst, wo ihre edlen Formen von geldgierigen Händen vergröbert und der breitesten Masse mundgerecht gemacht werden, entstellt bis zur Unkenntlichkeit, ausgeführt im denkbar schlechtesten Material, aber mit der marktschreierischen Etikette „hochkünstlerisch"! Oder, wo talentvolle Baukünstler im Solde eines gewissenlosen Unternehmers stehen, der sich fälschlicherweise selbst als Baukünstler ausgibt und ihren Werken seinen Namen einhauen läßt. Diese Erscheinungen sind mit den schroffen Formen des heutigen Kapitalismus leider untrennbar verknüpft. Es muß uns genügen, daß es trotzdem Bauherren und Architekten gibt, Mäzene und Künstler, die immer neue schöne Werke veranlassen und hervorbringen und so das pulsierende Leben darstellen, ohne welches die Kunst zum weltfremden, toten Ding wird, an dem nur der Forscher und der Sammler Gefallen finden.

4. Die Aufgaben der Baukunst.

Die nächstliegende Aufgabe des Bauwesens war, WOHNSTÄTTEN zu schaffen. Im ursprünglichsten Sinne war das gleichbedeutend mit Schlaf- und Küchenraum; das ganze übrige Leben spielte sich im Freien ab. Das Herdfeuer hatte besonders in kalten Zonen einen großen Einfluß auf die Ausgestaltung des Wohnhauses. Es war der Sammelpunkt der Familie bei der Mahlzeit und an langen Winterabenden. Und als die Heizung von der Küche getrennt wurde, waren es wieder die Kamine und die Öfen, die das Leben an sich lockten.

Mehr und mehr aber wurde die tägliche Arbeit, das ganze Berufsleben ins Innere des Hauses verlegt und damit traten neue Anforderungen an den Wohnbau heran; vor allem mußte für genügende Beleuchtung von außen und für die notwendigen Räumlichkeiten gesorgt werden. Es entstand ein komplizierter Organismus, der entsprechend den verschiedenen Sitten und Gebräuchen gar verschieden ausfiel.



Abb. 11. Dom zu Köln, erbaut 1248—1516, ausgebaut nach alten Plänen 1842—1880.

Wenn wir die Lösung dieser Aufgabe ins Auge fassen, finden wir bis in die neueste Zeit hinein ein Überwiegen der Zweckmäßigkeit gegenüber rein ästhetischer Tendenzen, wie etwa der Symmetrie (Abb. 13). Nur wo ganz bedeutende Mittel zur Verfügung standen, oder wo es sich zugleich um Repräsentationsbauten handelte, wie bei Palästen und Fürstenschlössern, wurde das dekorative Element mehr in den Vordergrund gestellt (Abb. 18). Die bürgerliche Wohnungsbaukunst aber sucht ihren Zweck mit den einfachsten Mitteln zu erreichen. Und dadurch bekommt sie einen besonderen Reiz: Das Natürliche, Anspruchslose, Gemütliche, das alles spricht aus ihr und macht die Wohnung zur Heimat, die man lieben kann, fast wie man ein lebendiges Wesen liebt.

Seitdem aber durch die Fabrikarbeit und die an bestimmte Orte gebundenen Industrien der Bodenwert in den Städten ungeheuer gestiegen ist,

weicht das gemütliche kleine Wohnhaus der großen vielstöckigen Mietkaserne. Der Platz muß ausgenützt werden. Damit ist für den modernen städtischen Wohnbau eine ganz andere Grundlage geschaffen als früher, wo zwar oft genug die engen Festungsmauern der Stadt die Häuser eng zusammenrücken ließen. Wo der Entwicklung keine Schranken gesetzt sind, wie z. B. in Amerika, mußte die Ausnutzung des Bodens notwendig zu den ungeheuer hohen Häusern, zu den zwanzig- und mehrstöckigen Wolkenkratzern führen. In den europäischen Städten sorgt aber meist eine weise Polizeivorschrift dafür, daß das Dachgesims der Häuser über eine bestimmte Höhe nicht hinausgeht. In dem Bestreben, den Platz auszunützen, erreichen die meisten neuen Häuser die Maximalhöhe. Dadurch ergibt sich eine Einheitlichkeit in der Bebauung, die neben den hygienischen bedeutende ästhetische Vorzüge hat.

In der engbebauten Stadt ist es unmöglich, ein Haus allein anzusehen. Die Nachbarhäuser, der Platz vor dem Hause, die ganze Umgebung drängt sich in unser Gesichtsfeld: unvermittelt und unausweichlich. Es ist überaus bezeichnend für die Baukunst der neueren Zeit, daß sie sich dieser Tatsache bis vor kurzem hartnäckig verschloß. Der Architekt baute Häuser „an sich" auf dem Papier. Die Grundstücksgrenzen waren die Grenzen seiner Wirksamkeit, also ignorierte er geflissentlich das, was außerhalb dieser Grenzen stand. Häuser, die auf dem Bauplan hübsch aussahen, zeigten sich nun als Ungeheuerlichkeiten, sobald sie in ihre Umgebung hineingestellt wurden. Aber merkwürdigerweise nahm kein Mensch Notiz von der Absonderlichkeit einer solchen Kunstausübung.

Bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts baute man instinktiv Wohnhäuser nach gleichen Maßstäben, in den Größenverhältnissen verwandt, gleichermaßen bescheiden, nicht allzu abweichend in Material und Farbe (Abb. 13). Daher die Harmonie alter Städte, auch wenn die nebeneinander liegenden Häuser den verschiedensten Zeiten angehören. Heute will ein Haus das andere überschreien an Prunk und Absonderlichkeit. Für den, der Empfindung und Augen hat, ist es eine Brutalität sondergleichen. Sollte nicht die Straße, der Platz, ja die ganze Stadt ein einheitliches, eindrucksvolles, harmonisches Gepräge haben können trotz der Vielgestaltigkeit, welche sie notwendigerweise aufzeigt? Die alten Städte sagen „ja"; die Baumeister von gestern lassen eine solche Fragestellung überhaupt nicht gelten; die Architekten von heute und morgen aber hoffen und wollen es.

Die Frage nach der künstlerischen Bedeutung des Einzelwohnhauses weitet sich zum Problem der STÄDTEBAUKUNST. Wie das einzelne Gebäude, ist auch die Siedelung, d. h. das Dorf oder die Stadt, ein Organismus. Das Herz, der Kristallisationspunkt dieses Ganzen, war in früheren Zeiten das Forum, der Markt mit dem Rathaus, der Dorfplatz, also der Ort, wo sich die Ereignisse des politischen und kommerziellen Lebens abspielten. Von hier aus gingen die Straßen durch die Siedelung ins Land hinaus. Der



Abb. 12. Hof des Palastes von Jacques-Cœur in Bourges, erbaut im 15. Jahrh.

Hauptplatz war ein von Häuserreihen umschlossener Raum, ein riesiger Versammlungssaal ohne Dach. Die Straßen wurden im Altertum wie heute



Abb. 13. Straße am Hauptmarkt in Nürnberg mit der St. Sebalduskirche.

von gleicher Breite und geradlinig angelegt. Im Mittelalter aber war die Straße mehr ein Aufenthaltsort als eine Verkehrsader; sie wurde in der Mitte ausgebuchtet; die Rücksicht auf die Verteidigung ließ sie krumm und winklig verlaufen, um den Feind, wenn er selbst in die Stadt eingedrungen war, aus dem Hinterhalt zu überfallen und wieder zu vertreiben. Zudem aber hatte man Gefühl für die Raumschönheit, die Bildmäßigkeit der Straße. Die Hauptgebäude dominierten in diesem Bilde; sie wurden mit Verständnis in den Organismus hineinkomponiert (Abb. 13). Die Barockkunst steigerte diese Kompositionskunst unter Zuhilfenahme der perspektivischen Wirkung (Abb. 20). Großzügige, klare Anlagen werden geschaffen, bei denen die gerade Straße mit einem prächtigen, in schöner Silhouette gezeichneten Abschluß ein Hauptmotiv bildet. Im 19. Jahrhundert vergaß man, Abschlüsse zu setzen; die raffinierte Perspektivenkunst zerfloß im Wesenlosen; oft genug wurden die Tore und Triumphbogen, derenthalben die ganze Straße angelegt worden war, entfernt. Alles im Namen des Verkehrs. Heute suchen wir mühselig die Elemente der alten Städtebaukunst zusammen, suchen von ihnen zu lernen und das Gelernte

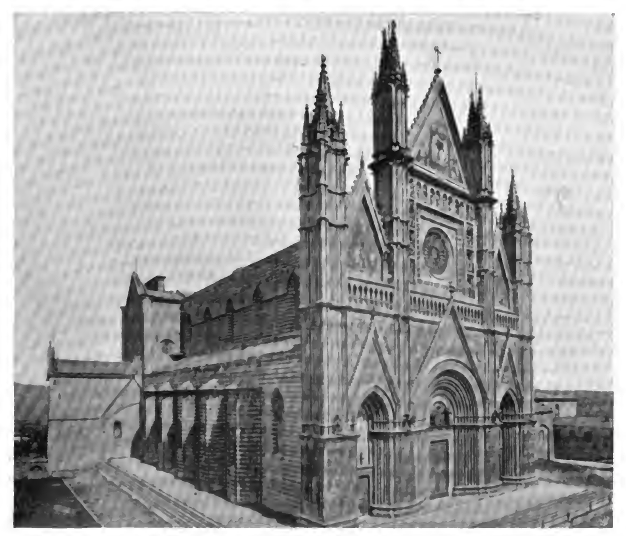


Abb. 14. Kathedrale von Orvieto; Baubeginn 1289, Fassade 1310 ff.

auf unsere neuen Verhältnisse zu übertragen. Aber der Anfang ist gemacht und schon zeigen einige Neuanlagen, daß moderne Städtebaukunst keine Unmöglichkeit ist.

Die höchste künstlerische Vollendung fand die Baukunst im TEMPEL- UND KIRCHENBAU. Wie der Begriff des Göttlichen als eine zur Vollkommenheit gesteigerte menschliche Natur aufgefaßt wurde, so baute man auch die Wohnstätte der Gottheit auf Erden als ein großes, reich geschmücktes, herrliches Menschenwohnhaus. Erst nach und nach bestimmte der immer komplizierter werdende Gottesdienst eine vielfältige Gliederung. Das religiöse Gefühl des Volkes und die Autorität der Priesterschaft wetteiferten darin, möglichst viele, schöne und große Tempel entstehen zu lassen. Und was besonders wichtig ist : Die Tempel wurden aus dauerhafterem Material und sorgfältiger ausgeführt als die Wohnhäuser der Menschen. Wo diese längst verschwunden sind, stehen noch mächtige Tempelruinen, welche von der Baukunst vergangener Zeiten Zeugnis ablegen (Abb. 1—3).



Abb. 15. Palazzo Pitti in Florenz, erbaut von Filippo Brunellesco 1440.

Und vielfach läßt der Sakralbau Schlüsse zu auf die Beschaffenheit der Profanbauten: Die Ornamentik war bei beiden bis in die jüngste Zeit hinein völlig gleichartig. die Technik durchaus dieselbe; nur in den Raumverhältnissen und in der ganzen Anlage zeigen sich grundlegende Verschiedenheiten. Die Sakralbaukunst ist demnach das wichtigste Kapitel der Baukunst überhaupt: Sie zeigt das höchste künstlerische Bestreben und verfügt zugleich über die reichsten Mittel.

Ein tiefer Ernst, ein starkes Gefühl für die Heiligkeit des Zweckes, dem das Gotteshaus zu dienen hat, läßt den unmittelbaren Einfluß der Geistlichkeit beim Bau erkennen (Abb. 6—11). Im frühen Mittelalter waren die Geistlichen selbst als Baumeister und Werkleute tätig; mehr und mehr wurden dann aber weltliche Kräfte zugezogen und bereits am Ausgang des Mittelalters liegt die Kirchenbaukunst völlig in den Händen der weltlichen Bauleute. Mit der Herrschaft der Renaissance verliert der Kirchenbau seine führende Stellung; die Baukunst ist gleichmäßig ausgebildet; die religiöse Begeisterung des blinden Glaubens, welche die mittelalterlichen Dome entstehen ließ, ist erloschen; die Kirchenspaltung wird durch die Reformation herbeigeführt. Es ist verständlich, daß die Bauart des Mittelalters nun als eine Erinnerung an glorreiche Zeiten da und dort beim Kirchenbau in Anwendung gebracht wurde. Die Hauptmasse der Gotteshäuser schloß sich aber in ihrer Bauart und in ihrer Dekoration dem Stil der Zeit an (Abb. 17, 19).

Erst im 19. Jahrhundert drang die Auffassung durch, daß der Kirchenbau notwendigerweise in den Formen des Mittelalters durchgeführt werden





Abb. 16. Palazzo Reale in Venedig, erbaut von Sansovino und Scamozzi 1536.

müsse. Und merkwürdigerweise war es nicht allein die katholische Kirche, die sich diesem Gedanken anschloß; bei ihr wäre es verständlich gewesen; war doch das Mittelalter die Zeit ihrer uneingeschränkten Herrschaft; die reformierten Kirchen aller Schattierungen bauten nun in den Stilarten des 10. bis 15. Jahrhunderts. Man ging so weit, alte Bauwerke bis ins einzelne zu kopieren. Damit war die kirchliche Baukunst vom Leben abgeschnitten bis in die neueste Zeit, wo vor allem die Erfüllung des Zweckes, das Wesen der Predigtkirche für den protestantischen Kirchenbau wieder in den Vordergrund trat. Und nun bewegte sich bald auch die ganze Formensprache freier und ungezwungener. Die historische Wissenschaft wich der freien Entwicklung. Freilich ist heute der Kirchenbau im Rahmen der Architektur nur noch von untergeordneter Bedeutung. Andere Aufgaben treten an die Baukunst heran, denen größere Mittel und weitere Entwicklungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen.

Zwischen der streng gegliederten Sakralbaukunst und der rein zweckmäßigen bürgerlichen Wohnkunst steht die BAUKUNST DER REPRÄSENTATION, soweit sie profanen Zwecken dient. Ihrer Bestimmung nach dient sie als Residenz, als Verwaltungsgebäude, Privatpalast, Rathaus, Kaserne oder dergleichen. In der Anlage wird sie daher vielfache Analogien mit dem bürgerlichen Wohnbau aufweisen. Aber wo dieser seinen Zweck ungeschminkt zum Ausdruck bringt, gibt jene dem Ganzen einen monumentalen Rahmen, der in seiner ganzen künstlerischen Ausdrucksweise eng mit dem Sakralbau verwandt ist. Die Symmetrie der Schauseiten, die Betonung des Regelmäßigen, der reiche Schmuck, kurz, der Wille zur architektonischen Schönheit läßt die repräsentative Profanbaukunst oft mit der Sakralbaukunst in Konkurrenz treten (Abb. 15, 16, 21).

Weite Treppenhäuser, Vestibüle und Versammlungshallen geben einen starken Kontrast zum bürgerlichen Wohnbau mit seiner Tendenz, Platz zu sparen. Und wenn in jüngerer Zeit der bürgerliche Wohnbau es äußerlich mit der Repräsentationskunst aufnimmt, ist das entschieden ein Verkennen seiner Eigenart. Er wird zum Parvenü, der sich seiner bürgerlichen Urwüchsigkeit schämt und mit völlig unzureichenden, ganz äußerlichen Mitteln die Zugehörigkeit zu einer vornehmern Art vortäuscht. Es gibt freilich eine Art von bürgerlicher Wohnbaukunst, die ohne ihren eigentlichen Charakter zu verleugnen monumentale Wirkungen zu erzielen vermag, wenn nämlich größere Häusermassen völlig einheitlich durchgebildet werden und dadurch einen Kollektivorganismus bilden, wenn nicht tatsächlich, so doch für das Auge (Abb. 20).

Für den Städtebau sind gerade die Repräsentationsbauten von der größten Wichtigkeit. Sie vermögen einer ganzen Straße, einem ganzen Quartier ihre Signatur zu geben (Abb. 13). Freilich ist das bei einer Straße, welche geradlinig und in gleicher Breite angelegt ist, unmöglich; in der Bauflucht vermag der Bau nur zu wirken, wenn sich vor ihm ein Platz öffnet, oder wenn die Baulinie in einem leichten einspringenden Bogen geführt ist, oder wenn es sich um ein Eckgrundstück handelt. Dabei ist der letzte Fall der ungünstigste.

Jedes System muß notwendigerweise scharfe Grenzen aufweisen, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden sind. Und wenn hier versucht wurde, die verschiedenen Aufgaben der Baukunst in einen Gegensatz zueinander zu bringen, durch den ihr Wesen deutlicher zum Ausdruck kommt, so darf andererseits nicht verschwiegen werden, daß Übergänge in allen Variationen vorkommen. Dabei zeigt es sich auch, daß die Kunst des Städtebaus als Ordnerin der Werke der Profan- und Sakralarchitektur immer ein entscheidendes Wort zu sprechen hat. Die finanziellen Verhältnisse, besonders der ungeheure Bodenwert in den Städten läßt freilich eine fruchtbare Verwendung dieser Erkenntnis kaum zu. Nur wo Neuanlagen entstehen, Stadterweiterungen (München, Mannheim) oder Gartenstadtgründungen (Hampstead bei London, Hellerau bei Dresden), können sie zur Tat umgesetzt werden. Die rücksichtslose Kapitalausnützung und die parlamentarische Stadtverwaltung, die nur zu schwächlichen Kompromissen in Fragen des Städtebaus gelangt, das sind die großen Hindernisse, die eine rationelle, verkehrstechnische und künstlerische Sanierung unserer bereits festgelegten modernen Städte in absehbarer Zeit als Utopie erscheinen lassen.

5. Die Entwicklungsgeschichte der Baukunst.

Selten geht eine Entwicklung ungestört und ohne Umwege vor sich. Es gibt Zeiten des Wachstums und Zeiten der Auflösung, Zeiten der Verschmelzung verschiedener Elemente und Zeiten der Trennung. Wo in einem Lande ein bestimmter Punkt der Entwicklung erreicht ist, kann



Abb. 17. Kirche del Gesù in Rom, erbaut von Vignola und Giacoma della Porta 1568.

das Nachbarland zurückgeblieben sein oder ganz andere Wege eingeschlagen haben. Und im Lande selbst wird die Entwicklung in den lebensvollen Städten der Entwicklung auf dem Lande vorauseilen. Dort werden brutale, primitiv anmutende Kopien von dem entstehen, was Jahre vorher in der Stadt geschaffen worden ist. Für den Gang der Entwicklung hat diese Kunst aus zweiter Hand meist keine Bedeutung, aber es kommen doch Fälle vor, wo sie befruchtend auf einen andern Kunstkreis eingewirkt hat und so in den großen Entwicklungsgang mit eingreift.

Die beiden ältesten Kulturvölker, die ÄGYPTER und BABYLONIER,

stehen am Anfang der Entwicklung. Die frühsten erhaltenen Bauwerke aus dem vierten Jahrtausend vor Christi Geburt zeigen übereinstimmend einen stark ausgeprägten Sinn für das Monumentale. Bei beiden Völkern finden wir gigantische Stufenpyramiden, mächtige Paläste aus starkem Mauerwerk und Gräberbauten, die in ihrer Anlage mancherlei Analogien aufweisen. Während in Ägypten die Gebäude mit breiter Basis ohne tiefe Fundamente aus Sand- und Kalksteinen aufgeschichtet wurden, entwickelte sich in Babylonien der Backsteinbau, bei dem gebrannte und luftgetrocknete Backsteine mit Asphalt verbunden wurden. Dadurch war eine verschiedene Entwicklung beider Länder bedingt: In Babylonien und dem künstlerisch von ihm abhängigen Assyrien wurde der Gewölbebau mit Kuppeln und Tonnen gepflegt; Ägypten aber deckte seine Gebäude mit großen Steinplatten ein, welche von Pfeilern getragen wurden. Diese Pfeiler waren zunächst vierkantig, wurden später aber achtkantig gebildet und mit einer viereckigen Deckplatte versehen. Zu Ende des dritten Jahrtausends bildet sich der Pfeiler zur Säule um, die mit blütenähnlichem Kapitell gegen die Decke anstrebt.

Der ägyptische Tempelbau birgt als Kern eine kleine dunkle Kammer, das Allerheiligste, wo nur der König und der Priester mit der Gottheit heilige Zwiesprache hält. Darum herum gruppieren sich die Vorratskammern der Priester; nach vorn gelangen wir in immer höhere und weitere Räume, deren Decke von einem Wald von Säulen getragen wird; immer reichlicher dringt das Licht durch die Öffnungen zwischen den Steinplatten der Decke. Und endlich stehen wir in dem großen Vorhof, der von einer Säulengalerie umgeben ist (Abb. 1). Hier verharrt das Volk im Gebet, wenn der Priester das Opfer bringt. Zwei mächtige, sich nach oben verjüngende Turmbauten flankieren den Eingang zum Vorhof. Eine Allee von knieenden Widdern führt darauf zu. Und alles ist mit flachen, bunt bemalten Reliefs geschmückt, welche Szenen der heiligen Opferhandlung schildern und von der Größe der Könige, der Tempelstifter, erzählen (Abb. 78).

Die ägyptischen Gräber für die Ersten im Reiche sind als Häuser der Toten gebaut; für den Sarkophag eine enge Kammer in der Erde, sei es im natürlichen Boden oder im Innern der Pyramide, die nichts anderes als ein künstlicher Berg ist; ein schmaler Gang führt in die Welt der Lebenden hinaus; oft ist eine kleine Grabkapelle am Eingang. Dieses Thema wurde unendlich variiert und der Bedeutung entsprechend, die man ihm im alten Ägypten beimaß, mit großer Pracht und Sorgfalt behandelt.

In ASSYRIEN, das inzwischen Babylon in seiner Weltmachtstellung abgelöst hatte, wurde der Palastbau zur höchsten Blüte gebracht. Um mehrere Höfe gruppierten sich die eingeschossigen Gebäude. Das Licht drang durch Oberlichtfenster in den Raum, der mit einer flachen Balkendecke oder mit Tonnen- und Kuppelgewölben eingedeckt war. Die Haupttempel standen auf Stufenpyramiden, die Nebentempel auf dem flachen Lande bestanden

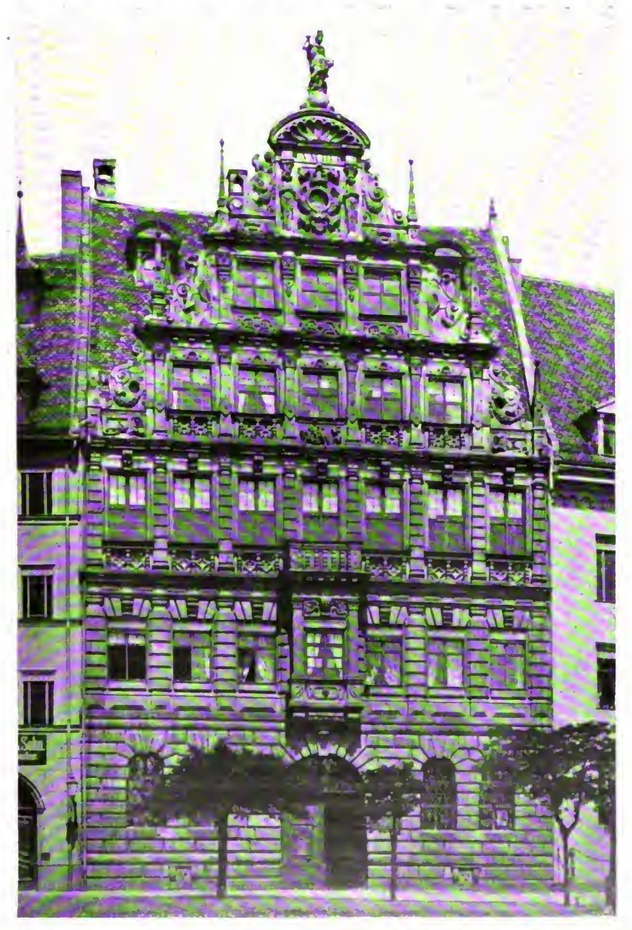


Abb. 18. Pellerhaus in Nürnberg, erbaut 1605.

aus einem großen, rechteckigen Saal, der an der hintern Schmalseite eine viereckige Nische barg: Das Allerheiligste mit dem Altar vor dem Götterbild. Die Wände waren mit Alabasterreliefs, Stuckmalerei oder glasierten Ziegeln bedeckt (Abb. 79).

Hin und wieder treten bei den assyrischen Bauten kleine Säulen auf, deren glatter Schaft auf einer Basis steht, die aus Wulst und Reif zusammengesetzt ist. Oben trägt der Schaft ein Kapitell mit zwei schneckenförmigen Einrollungen, sogenannten Voluten.

Als sich um die Wende des zweiten und ersten Jahrtausends vor Christi Geburt die HELLENEN in Griechenland festsetzten, fanden sie dort wohl eine hohe Kultur vor, aber in ihrer Kunst nehmen sie vorzugsweise Anregungen von Ägypten und Assyrien auf. Aus der ägyptischen acht- und sechzehneckigen Säule entsteht die dorische Säulenordnung (Abb. 2), aus der assyrischen Ziersäule die sogenannte jonische (Abb. 3). Die assyrische Tempelform wird insofern bereichert, als ihr eine säulengetragene Vorhalle vorgesetzt wird; meist ziehen sich Säulenreihen um den ganzen Tempel herum. Die Stufenpyramide ist zu einem Unterbau mit drei oder mehr Treppenstufen zusammengeschmolzen. Ein flaches Satteldach deckt das ganze Gebäude. Der plastische Schmuck ist auf die vom Dach geschützten Teile, die Giebel und die Friese und Gebälke beschränkt, dagegen trägt die ganze Architektur eine reiche, bunte Bemalung. Alles ist aus wohlbehauenen Steinen reinlich zusammengefügt. Und vor allem sind die Proportionen, die Verhältnisse von Höhe zur Breite, Säulenstärken, Zwischenräume der Säulen, wohl abgewogen.

Mit der Zeit macht sich eine reichere, schwülstigere Art der Dekoration geltend; die Verhältnisse werden mehr dem Zufall überlassen. Es ist die Zeit der Nachblüte.

Inzwischen war DAS RÖMISCHE WELTREICH Griechenlands Erbe geworden in baukünstlerischen Dingen, hatte aber den Gewölbebau als neues Element hinzugefügt. Die korinthische Säulenordnung tritt mehr und mehr an die Stelle der dorischen und jonischen: Ein schlanker Schaft mit vielen senkrechten Rinnen (Kannelüren) steht auf einer Basis aus Ring und Wulst und ist von einem reichen Akanthusblatt-Kapitell gekrönt. Die verschiedenen Säulenordnungen werden oft an einem Gebäude gleichzeitig verwendet, für die untern Stockwerke die dorische, für die obern die jonische und korinthische. Das Gebälk ist mit Rankenwerk reich verziert. Zwischen die Säulen schieben sich nun Bogen ein, eine Anordnung, die bei den römischen Triumphbogen besonders reich ausgestaltet wurde (Abb. 4).

Gegen das Ende der römischen Herrschaft kommt ein seltsam krauses Leben in die Architektur; besonders in den östlichen Provinzen, Kleinasien, und Syrien tritt dieser unruhige Zug hervor: die geraden Gebälke werden gebogen; an allen möglichen Stellen wird plastischer Schmuck angebracht.





Abb. 19. Invalidendom in Paris, erbaut von Jules Hardouin-Mansart 1706.



Abb. 20. Triumphbogen in Nancy, erbaut 1751.

Im Grundriß treten häufig halbrunde Anbauten (Absiden) auf, die mit einer Halbkuppel eingedeckt werden (Abb. 5).

Diese künstlerische Nachblüte im Osten des römischen Reiches trifft zusammen mit der aufstrebenden Macht der CHRISTLICHEN KIRCHE, welche die Architektur bald in ihre Dienste nimmt, ohne ihren Charakter vorläufig wesentlich zu beeinflussen. Es findet indessen bald eine selbständigere Ausbildung des christlichen Kirchenbaues statt, bedingt durch die allmähliche Umformung des christlichen Gottesdienstes. So entsteht ein eigener neuer Baustil von gedrungenen Proportionen, der mit Kuppel- und Tonnengewölben weite Räume einzudecken versteht. Seine letzte und konsequenteste Ausbildung findet er im sogenannten byzantinischen Stil (Abb. 6).

Im Abendlande ist inzwischen die Baukunst mehr und mehr verwildert und auch technisch heruntergekommen. In Italien konnte sich die römische Baukunst noch am längsten halten; in der christlichen Basilika war ihr noch eine schöne Nachblüte beschieden (Abb. 7).

Nun drang von Osten her die neue Baukunst auch in Norditalien, in Frankreich und Deutschland ein. Germanische Zierkunst, Flechtwerk und Schnitzarbeit wurde auf die neue Baukunst übertragen; durch diese Verschmelzung entstand zu Anfang des zweiten christlichen Jahrtausends





Abb. 21. Gebäude des Militärkabinetts in Berlin, erbaut von C. W. Titel 1793.

ein neuer Stil, den wir als den ROMANISCHEN bezeichnen. Im Kirchenbau herrscht die durch den Kultus bedingte Basilikaform vor: Ein Hauptraum, von einer flachen Holzdecke oder mit Tonnen- oder Kreuzgewölben überdeckt, schließt im Osten mit einer großen Absis ab; seitlich steht er durch eine Reihe von Bogen mit den niedrigeren Seitenschiffen in Verbindung. Er wird erleuchtet durch Fenster über den Seitenschiffen. Bald schiebt sich zwischen Hauptschiff und Absis ein quadratischer Raum, die sogenannte Vierung ein, die oft von einem mächtigen Turm (Vierungsturm) überragt wird. Die Vierung setzt sich seitlich oft fort in den Querschiffen, welche dieselbe Höhe haben (Abb. 8).

Statt der flachen Holzdecke bürgert sich seit dem 11. Jahrhundert das Kreuzgewölbe ein; und unter dessen Einfluß bildet sich bald ein starres System aus: Das Mittelschiff besitzt die doppelte Breite der Seitenschiffe. Ein Gewölbeviereck des Hauptschiffes korrespondiert mit je zwei Gewölbevierecken der Seitenschiffe. Eine große Schar von dünnen Säulen tragen die Rippen der Gewölbe; diese Säulen (Dienste) schmiegen sich in die Winkel der Pfeiler; alles fügt sich ineinander wie die Faktoren eines Rechenexempels (Abb. 9).

Und als luftigere, höhere Räume mit hellerer Beleuchtung Mode werden, als die Technik diesem Geschmack durch die Erfindung des Spitzbogens Rechnung trägt, wird dieses System zur Grundlage des GOTISCHEN Kirchenbaues. Die dicken Pfeiler schrumpfen zu runden Säulen und schlanken, kantigen, stengelartigen Gebilden zusammen; die Dienste werden schmale Rippen ; die Mauermassen werden in Fenster aufgelöst (Abb. 10). Die glänzende Technik triumphiert über die Schwere des Materials. Der Mangel an Baugliedern, welche die Last bedeuten, läßt uns vergessen, daß auch der Stein Schwere hat (Abb. 11). Im Profanbau tritt dieser Zug ebenfalls hervor; besonders die nervigen, kantigen Stütz- und Zierglieder sind hier anzutreffen. Doch im übrigen bleibt die unregelmäßige Anordnung der Räume und Gebäude im gotischen Profanbau, wie sie im romanischen gewesen war. Es ist das, was wir heute als den malerischen Reiz der mittelalterlichen Baukunst empfinden (Abb. 13).

Das Gratige, Harte, Hochaufschießende der nordischen Gotik kommt in ITALIEN nur gemildert zum Ausdruck. Die klassisch-römischen Bauten mit ihrer stark ausgeprägten horizontalen Linie wirken durch das ganze Mittelalter hindurch (Abb. 14). Es brauchte nur einen kleinen Anstoß und die gotische Dekoration fiel ab von dem Bauwerk, das in seiner ganzen Haltung die Abkunft von der Antike nie verleugnen konnte.

Im Jahre 1405 war Filippo Brunellesco aus Florenz als 28jähriger nach Rom gekommen und hier erwachte in seinem Herzen eine starke Liebe zu den Ruinen aus der Zeit des glorreichen Kaiserreichs. Er maß die alten Gebäude aus, zeichnete sie ab, kurz, er versenkte sich ganz in den Geist, der jene hervorgebracht hatte. Und aus diesem Geiste heraus schuf er die Kuppel des Domes seiner Vaterstadt, die nach Überwindung ungeheurer Schwierigkeiten 1436 fertig eingewölbt wurde. Nach seinen Plänen wurde eine ganze Anzahl von Kirchen und der berühmte Palazzo Pitti in Florenz ausgeführt (Abb. 15). Damit war ein neuer Baustil zum Durchbruch gekommen und verbreitete sich schnell in ganz Italien. Man nennt ihn heute den Stil der Wiedergeburt antiken Formwesens: die RENAISSANCE.

Der Formenschatz dieser neuen Baukunst deckte sich im wesentlichen mit dem der römischen Antike. Die römischen Säulenordnungen, besonders die korinthische, wurden ganz im Sinne der Antike angewandt; freilich wurden die Säulenschäfte meist glatt statt kanneliert gebildet. Zur Einwölbung der Räume wurden alle möglichen Formen benützt, sowohl das Kreuzgewölbe wie die Tonne, die Kuppel auf massivem Unterbau oder auf zylindrischem Untersatz. Das Ornament tritt meistens als Füllung umrahmter Flächen auf; Akanthusranken, Schilder mit gezackten und gerollten Rändern, hängende Trophäen mit Instrumenten oder Waffen, Blätter- und Fruchtkränze sind die Elemente, aus welchen es gebildet wird.

Im Kirchenbau tritt neben der Basilikaform der Zentralbau häufig auf: um einen mittleren achteckigen oder quadratischen Kuppelraum



Abb. 22. Warenhaus A. Wertheim in Berlin, erbaut 1904 von Alfred Messel.

gruppieren sich kleine gewölbte Seitenkapellen. Der Glockenturm wird nicht in Verbindung mit der Kirche aufgeführt, wie das im Norden üblich war, sondern er steht abseits vom Hauptgebäude.

Besonders aber wurde der neue Stil für den Profanbau von entscheidender Bedeutung. Statt der unregelmäßigen Gruppierung der Räume treffen wir nun ausnahmslos eine streng symmetrische Anlage. Die vornehmen städtischen Wohnhäuser werden um einen viereckigen, von Säulengängen umgebenen Hof gelegt. Äußerlich werden diese Paläste monumental ausgestaltet durch Gesimse und Pfeilerstellungen (Abb. 16).

Aus dem ernsten, herben Charakter der Florentiner Frührenaissance entwickelt sich die reiche römische Palastarchitektur. Unter dem Einfluß des gewaltigen Meisters Michelangelo steigert sich der Ausdruck der Architektur. Die Eigenschaften der Perspektive werden für die Wirkung des Gebäudes ausgenützt. Die Kontraste von Licht und Schatten werden durch kräftige Gesimse und Giebel nach Möglichkeit gesteigert (Abb. 17). Italien wußte sich auch jetzt die nordischen Länder in Dingen der Baukunst untertan zu machen, wie sie es sich zur Zeit der Renaissance von sich abhängig gemacht hatte (Abb. 18).

Aber während die italienische Renaissance diesseits der Alpen nur eine äußerliche Gefolgschaft gefunden hatte, wurde der neue Stil, den man später als BAROCKSTIL bezeichnete, richtig verarbeitet. Er streifte das Zügellose ab und bekam statt dessen etwas Liebenswürdig-gespreiztes. Frankreich fand dafür die schönsten Lösungen und übernahm die Führung (Abb. 19). Besonders waren es neue Dachformen, welche der neuen Baukunst

etwas ganz Eigenartiges gaben, so die gebrochenen Pultdächer, die nach dem Architekten Mansart genannt wurden und die mannigfachen Formen der Zwiebel- und Kuppeldächer. In Frankreich vollzog sich in der Innendekoration unter dem Einfluß chinesischer Kunstwerke jene spielende Auflösung der Konstruktion, der ROKOKOSTIL. Er war schon durch die Gewalttätigkeiten der Barockkunst vorbereitet worden. Das Äußere der Bauten blieb freilich steif und schwer, wie es dem Steinbau ziemt. Nur hie und da traten kleinere Zierglieder in den krausen und verschnörkelten Formen des Rokokostils auf (Abb. 20). Bald verschwanden auch diese und mit ihnen die kleinen Absonderlichkeiten der Barockkunst.

Akademische Nüchternheit verdrängte alles, was sich nicht als klassisches Element ausweisen konnte. Und vollends die Architektur um 1800 suchte ihr Ziel allein in der harmonischen Ausgestaltung der Verhältnisse (Abb. 21). Zugleich begann man auf die Stile der Vergangenheit zurückzugreifen. Man baute chinesisch, ägyptisch und gotisch, wie man all die Zeit hindurch griechisch und römisch gebaut hatte. Und was zunächst aus Laune und ohne jede Verbindlichkeit für historische Treue unternommen worden war, wurde nun bald zur Regel und zum Gesetz erklärt. Stilreinheit war das Ideal der Baukunst des vorgeschrittenen 19. Jahrhunderts; Stilreinheit in dem Sinne, daß aus den Zierformen und Baugliedern einer Zeit, unbekümmert um Raumverhältnisse und Wesen des Stils neue Bauten zusammengestellt wurden.

In jüngster Zeit legt man das Hauptgewicht auf die Zweckerfüllung. Sie soll dem Gebäude auch künstlerisch ihren Stempel aufdrücken, so daß ein Krankenhaus nicht wie eine Kaserne, und ein Miethaus nicht wie ein Fürstenpalast aussieht; jedem Bau soll seine Bestimmung gleichsam von der Stirne abgelesen werden können. Die Frage der Zierformen spielt dabei eine höchst untergeordnete Rolle; wenn nur der ganze Bau sich zu einer überzeugenden Einheit zusammenschließt. Wo der Zweck erreicht wird, sind die Mittel gleichgültig. Der ganze Formenschatz der Vergangenheit dient heute als Studienmaterial für den Architekten. Das ist gewiß ein Vorzug, andrerseits auch eine Gefahr für seine Selbständigkeit. Die moderne Architektur ist sich ihrer Grundlagen wohl bewußt; aber noch steckt sie tief im akademischen Formalismus und macht sich erst nach und nach frei von ihm, um mit neuen eigenartigen Formen die vielen modernen Baubedürfnisse zu befriedigen.




KUNSTHANDWERK

1. Das Wesen des Kunsthandwerkes.

Wie die Baukunst, verdankt das Kunsthandwerk seine Entstehung rein menschlichen Bedürfnissen in Verbindung mit dem Triebe, jedem Gebilde, das diese Bedürfnisse zweckmäßig befriedigen soll, eine schöne Form zu geben. Man wird also auch im Kunsthandwerk zunächst das Bestreben finden, allen Anforderungen, welche vom Gebrauche an seine Erzeugnisse gestellt werden, gerecht zu werden. Das ist an und für sich keine Kleinigkeit; aber eine künstlerische Qualität ist damit noch nicht gegeben. Diese tritt erst dann in Frage, wenn die bewußte Absicht vorhanden ist, durch fein abgewogene Verhältnisse, schmückende Zutaten, plastische oder malerische Dekoration über das vom Zweck geforderte Ziel hinauszugehen. Form und Farbe sind die Kennzeichen der künstlerischen Qualität; aber sie sind von dem Herstellungsverfahren, der Technik und dem Material so stark abhängig, daß man gerade bei den Erzeugnissen des Kunsthandwerks oft mehr auf eine sachkundige, dem Material alle Schönheit abgewinnende Technik sieht, als auf die künstlerisch wirksame Form an sich. Bis zu einem gewissen Grade bestimmt das Material die Form; jedes Material trägt die Gesetze, nach denen es behandelt sein will, in sich. Dabei sind es ursprünglich nur Fragen der Dauerhaftigkeit und der einfachsten Herstellungsweise, die einen Materialstil sich ausbilden ließen.

Übertragungen von Kunstformen des einen Materials in ein anderes fanden zu allen Zeiten statt. Aber instinktiv wurden sie dem neuen Material entsprechend in Einzelheiten umstilisiert (Abb. 30, 31). Dieser Instinkt ging in der neuesten Zeit verloren, ja man unterdrückte ihn bewußt, wenn es galt, gewisse kostbare Materialien durch weniger schwer zu beschaffende oder leichter zu bearbeitende Stoffe zu ersetzen. Diese Imitationskunst läuft dem Wesen des Stoffes zuwider. Der künstlerische Ausdruck des Materials wird verfälscht. Es entsteht ein ästhetischer Mißklang, etwas, das der Einheitlichkeit, die von jedem Kunstwerk verlangt werden muß, entgegensteht und somit den Kunstwert des Erzeugnisses heruntersetzt oder völlig in Frage stellt.

Es ist einleuchtend, daß die Stellung, welche das Kunsthandwerk im Rahmen der übrigen bildenden Künste einnimmt, einen großen Einfluß auf seinen künstlerischen Gehalt ausübt. Und überaus wichtig ist die damit zusammenhängende Frage nach dem Hersteller kunstgewerblicher Erzeugnisse.

Das Kunsthandwerk des Altertums steht seinen Schwesterkünsten ebenbürtig gegenüber; eine große Spezialisierung, verbunden mit weitgehender Arbeitsteilung, ermöglichte schon früh eigentliche Großindustrien kunstgewerblicher Erzeugnisse, beispielsweise die Glasperlenfabrikation Ägyptens oder die Herstellung von figürlich verzierten Tongefäßen Griechenlands, die beide zugleich Exportindustrien sind. Wo ein Artikel in großen Massen



hergestellt wird, kann dem einzelnen Stücke nicht immer die nötige Sorgfalt bei der Ausführung gewährt werden. Die künstlerische Qualität leidet in erster Linie, in zweiter auch die technische. Wo es sich um die Herstellung besonders wichtiger kunstgewerblicher Gegenstände handelt (Weihgeschenke und dergleichen), wird von der Qualität in der Regel in jeder Beziehung das höchste zu erwarten sein.

Im Mittelalter lag der Kirche die eifrigste Förderung des Kunsthandwerks sehr am Herzen. Die Klöster nahmen selbst starken Anteil an der Herstellung kunstgewerblicher Gegenstände, die in der Regel für den Gottesdienst verwendet wurden. Besonders die Goldschmiedekunst nahm einen glänzenden Aufschwung. Das Bürgertum trat bald an die Stelle der Geistlichkeit in der Rolle der Pflegerin des Kunsthandwerkes. Durch die Organisation der Zünfte wurde die Ausbildung der Handwerker gefördert und das Bewußtsein für Materialechtheit gepflegt. Jeder Handwerker war für seine Erzeugnisse verantwortlich; vielfach durfte er sie nicht aus den Händen geben, ohne sie durch seine Marke kenntlich gemacht zu haben. Auf diese Weise wurde der Ehrgeiz, nur Gutes zu leisten, mächtig angestachelt. Dabei war man sich nicht bewußt, etwas außergewöhnlich Künstlerisches zu vollbringen. Es war schlechthin selbstverständlich, daß der höhere Materialwert eines Gegenstandes zugleich eine veredelte Form bedingte.

So kam es, daß das Handwerk des ausgehenden Mittelalters in seinen besseren Erzeugnissen den übrigen bildenden Künsten ebenbürtig zur Seite stand. Maler von Ruf verschmähten es nicht, für den Handwerker Werkzeichnungen zu liefern. Dürer und Holbein mögen an dieser Stelle genannt sein.

Als nun zu Anfang des 16. Jahrhunderts der neue Stil, die „welsche Manier“ aus Italien in Deutschland eindrang, machte sich das Bedürfnis geltend, Vorlagen für die neuen Formen zu besitzen. Italienische Ornamente wurden kopiert und in Kupfer gestochen; deutsche Meister traten bald mit eigenen Erfindungen hervor. Diese Produktion von Ornamentstichen ging immer mehr in die Breite und machte den Handwerker immer mehr abhängig von seinen Vorlagen, wenn er mit seinen Erzeugnissen dem Geschmack der Zeit folgen wollte.

Durch die Begründung einer nationalen Pflanzstätte für das Kunsthandwerk, der Künstlerkolonie im Louvre zu Paris durch Heinrich IV., tat Frankreich den ersten Schritt für eine staatliche Kunstpflege. Die glänzende Entwicklung seines Kunstgewerbes in der Folgezeit hat es zu einem nicht geringen Teile dieser Organisation zu danken. Die Prachtliebe der französischen Könige ließ der Ausstattung ihrer Schlösser eine besondere Aufmerksamkeit angedeihen, welche wiederum befruchtend auf das Kunstgewerbe einwirkte. Es bildete sich allmählich eine Aristokratie unter den Handwerkern heraus, welche die eigentlichen Künstler umfaßte. Diese gaben den Ton an und ließen ihre Ideen als Ornamentstiche unter ihre weniger begabten Kollegen gehen.

Das 19. Jahrhundert hatte zunächst die Parole klassischer Einfachheit ausgegeben, welche bald, besonders im Kunsthandwerk, zur Nüchternheit und Phantasielosigkeit ausartete. Die große Masse verlangte aber nach Verziertem und Buntem. Der Geschäftsmann kam diesen Wünschen entgegen, indem er, die technischen Hilfsmittel geschickt benützend, eine Massenfabrikation billiger, aber prunkvoller Erzeugnisse unternahm. Das schlug ein. Und einmal erprobt, wurde dieser Weg immer von neuem eingeschlagen, um Geld zu machen. Daß dabei die Freude an der Herstellung, die Liebe zur Sache und die künstlerische Qualität der Erzeugnisse, ja sogar ihre Brauchbarkeit schwer geschädigt wurde, das kam den Leuten erst zum Bewußtsein, als es schon bald zu spät war. Nun galt es, wie seinerzeit in Frankreich unter Heinrich IV., Sammelpunkte und Pflanzstätten zu schaffen für ein Handwerk, das, von idealen Grundsätzen geleitet, künstlerische Qualität und technische Vollendung anstrebte. Deutschland und Österreich schufen in den Sechzigerjahren des 19. Jahrhunderts ihre ersten staatlichen Kunstgewerbeschulen. Man suchte sein Heil bei den Werken der deutschen Renaissance. Aber die gesunde Handwerkstradition fehlte. Es war eine künstliche Treibhausblüte.

In England ging inzwischen Morris auf die elementare Technik des Handwerks zurück. Er übersah wissentlich die technische Entwicklung des ganzen 19. Jahrhunderts. Aber sein Weg war gut: Er führte weiter. In dem Augenblick, wo man sich auf die Grundlagen des Handwerks besann, lag die ganze Entwicklung des neuen Kunstgewerbes beschlossen. Freilich war damit, wenigstens vorläufig, noch keine Einigung mit dem von finanziellen Rücksichten allein geleiteten Handwerk möglich. Die Handwerkskünstler hatten nur ein kleines Publikum und ihre Werke traten höchstens alle Jahre einmal, in den verschiedenen Kunstgewerbeausstellungen, vor die Augen der Öffentlichkeit. Aber heute schon beginnt diese Aussaat zu wirken. Die Industrie läßt sich vom Kunstgewerbe beeinflussen, sie nimmt künstlerische Kräfte in ihren Dienst und wenn man heute die künstlerisch verhältnismäßig hochstehende Buchausstattung ansieht, wächst die Zuversicht, daß die Durchdringung der ganzen Industrie mit künstlerischen Grundsätzen kein Ding absoluter Unmöglichkeit ist.

2. Die Aufgaben des Kunsthandwerks.

Die Baukunst schuf die äußere Hülle für das Leben. Diese feste Form in eine Beziehung zum Leben zu bringen, sie auszustatten mit allem dem, was zum Leben nötig ist, das ist die Aufgabe des Kunsthandwerks. Und wie unser Leben ein Zusammenwirken der verschiedensten Tätigkeiten ist, so bedeutet auch das Kunstgewerbe eine Erfüllung der verschiedenartigsten Lebensbedürfnisse in künstlerischer Form.

Die primitivste Aufgabe des Wohnhauses war es, dem Menschen einen Zufluchtsort bei Nacht und bei schlechtem Wetter zu gewähren. Und bald







Abb. 23. Lehnstuhl, Südfrankreich, um 1588.

Abb. 24. Lehnsessel, Potsdam, Neues Palais, um 1750.

war die Wohnung auch ein Stapelplatz für Vorräte aller Art. Dementsprechend fällt dem Kunstgewerbe die Aufgabe zu, MÖBEL zu konstruieren, welche bei jeder Tätigkeit und auch im Zustand der Ruhe eine bequeme Körperstellung ermöglichen. Die ganze Klasse der Sitzmöbel, Stühle, Bänke, Sofas usw., die Ruhebetten von der einfachen Kopfstütze bis zum Himmelbett, die Tische und Untersätze, soweit sie nicht zur dauernden Aufbewahrung dienen, sie alle sind dem einen Gesetze untertan, das im menschlichen Körper seinen greifbaren Ausdruck findet. Wo ein Stuhl nicht bequem ist zum Sitzen, wo ein Tisch eine bequeme Körperhaltung unmöglich macht, oder im Gebrauch sich als zu schwach erweist, da ist den Anforderungen, welche der menschliche Körper an diese Möbel stellt, nicht Genüge getan.

Ein anderes ist es mit der Frage nach der künstlerischen Bedeutsamkeit dieser Möbel. Die feststehenden Tische, Bänke, Betten und Stühle sind in ihrem Aufbau eigentlich durchaus architektonische Gebilde und zeigen das auch in der künstlerischen Behandlung; zu gewissen Zeiten ist man sogar so weit gegangen, Architekturformen unbedenklich auf Möbelstücke zu übertragen (Abb. 23). Bei den beweglichen Stühlen, welche trotz ihres





Abb. 25. Prachtschrank, Süddeutschland, Ende des 15. Jahrhunderts.

geringen Gewichtes eine große Stabilität besitzen müssen, ist die architektonische Dekoration nur im 19. Jahrhundert angewendet worden.

Eine knappe Zweckform, die ihre Schönheit in den Verhältnissen und in der Linienführung zeigt, war für den beweglichen Stuhl das Gegebene (Abb. 24). So kommt es, daß seine Formen auch in den verschiedensten Zeiten nicht allzusehr von dieser Zweckform abweichen.

Für feststehende Tische, Bänke und Stühle, besonders wenn es sich um eine monumentale Ausbildung derselben handelte, war Stein ein beliebtes Material, das besonders im Altertum viel Verwendung fand. Seltener war es Bronze und Eisen oder gar Silber und Gold. Das gegebene und von allen Zeiten gern verwendete Material war das Holz, das alle Vorzüge der Bildsamkeit, Festigkeit, Zähigkeit und des geringen Gewichts, das bei den beweglichen Möbeln besonders in Betracht kam, glücklich vereinigte.

Eine gesonderte Stellung in der in Frage stehenden Möbelgruppe nimmt das Bett ein. Hier waren die meisten Formmöglichkeiten gegeben. Das einzige, was feststand, war ein Lager auf möglichst elastischer Unterlage. Alles andere war wandelbar: das Brettergehäuse, welches das Lager umschloß, der Betthimmel, der sich darüber wölbte und die Bettücher, welche, oft reich geschmückt, das Lager bedeckten.

Die zweite große Aufgabe des Kunstgewerbes ist, BEHÄLTER zu schaffen, welche die zum Leben nötigen und angenehmen Gegenstände aufnehmen. Allen gemeinsam ist ein festes Gestell, welches den eigentlichen Behälter bildet und bewegliche Teile, welche ihn verschließen. Die Kiste ist das primitivste Möbel dieser Art. Aus ihr entwickelt sich die Truhe mit dem Deckel, der sich um ein Scharnier dreht, das Kästchen mit dem abnehmbaren Deckel, der Schrank mit den Türen in seinen mannigfachen Formen und endlich die Kommode mit ihren Schubfächern. Die größern feststehenden Möbel dieser Art verlangen einen architekturähnlichen Aufbau aus Pfosten, Füllungen und abschließenden Gesimsen (Abb. 25). Und wie in der Architektur tragen die Füllungen den reichsten Schmuck, der meist in der Fläche bleibt, während die Pfosten und Gesimse oft stark plastisch behandelt sind. Je kleiner und beweglicher ein Möbel, um so weniger sind die Reminiszenzen und Analogien aus dem Gebiete der Baukunst angebracht. Selbstverständlich ist auch, daß die Detailformen im Holz (um dieses handelt es sich hier allermeist) anders ausfallen müssen als bei dem Original in Stein. Die kleinen Kästchen, in welchen meistens Kostbarkeiten aufbewahrt wurden, werden, ihrem Inhalt entsprechend, reich mit plastischem und malerischem Schmuck ausgestattet. Außer aus Holz werden sie aus Leder, Elfenbein, aus unedlem und edlem Metall hergestellt (Abb. 62). Als reichste Repräsentanten der letzten Art sind die Reliquienschreine anzusehen, welche das Heiligste aufzubewahren haben und demgemäß behandelt sind. Die Beschläge, welche ursprünglich nur dazu dienen, den Behälter mit seinem Deckel zusammenzuhalten und zu festigen, werden als Zierat ausgestaltet, der mit der Zeit oft seine ursprüngliche Bestimmung verliert und Selbstzweck wird.



Abb. 26. Bronzetüre am Augsburger Dom. Gegossen um 1050.



Abb. 27. Haustüre in Tönning (Schleswig), um 1785.

Wesensverwandt mit den Türen und Deckeln der Behältnisse sind die TÜREN, FENSTER, GITTER UND BALUSTRADEN, welche das Gebäude nach außen abschließen und die einzelnen Räume eines Bauwerks voneinander trennen. Sie treten zu der Architektur in ein festes Verhältnis und sind im Charakter ihrer künstlerischen Ausgestaltung völlig von dieser abhängig. Doch kommt bei ihnen stets zum Ausdruck, daß sie nicht völlig zum Architekturstück werden, sondern ihr eigenes Leben haben.

Die Türen und Torflügel sind für die Bewegung eingerichtet und diese Beweglichkeit kommt auch in der Art ihrer Dekoration zum Ausdruck. Ja, so raffiniert sind sie oft behandelt, daß aus ihrem Äußeren auf ihr Gewicht und somit auf den Grad ihrer Beweglichkeit Schlüsse gezogen werden können. Je nachdem bekommen die Türen dadurch etwas Abweisendes oder Einladendes: Wo Bronzetüren oder mit eisernen Bändern und mächtigen Schlössern versehene Eichentüren stehen, erscheint uns die Türe nur als Verschluß und Abwehr (Abb. 26). Wo aber Türen aus hellem Holze mit leichten Gittern oder Fensterscheiben und freundlich blinkender Klinke anzutreffen sind, wird man eingeladen, einzutreten (Abb. 27).

Die Fenster haben die Fensteröffnungen zu verschließen, doch so, daß

noch genügend Licht ins Innere des Gebäudes einzudringen vermag. Im 15. Jahrhundert kam das Glas für den Fensterverschluß allgemein in Anwendung, nachdem es schon einige Jahrhunderte früher bei Kirchen oder besonders bevorzugten Profanbauten in geringen Mengen Verwendung gefunden hatte. Da zunächst nur kleine Glasflächen hergestellt werden konnten, nahm das Sprossenwerk einen hervorragenden Anteil an dem Eindruck, den die Fenster in ihrem architektonischen Rahmen machten. Die Glasmalerei trug das Ihre zur Verschönerung und Belebung des Fensters bei; meistens wurden die bunten Scheiben im obersten Teile des Fensters angebracht, um den Lichteintritt möglichst wenig zu stören. Mit der Zeit wurden die Scheibenflächen größer; das Sprossenwerk infolgedessen immer weiter. Statt des Bleis wurde nun Holz verwendet. Und heute fallen die Sprossen vielfach ganz weg. Die Folge davon ist, daß man hinter den Fenstern von außen gesehen werden kann. Ein System von Gardinen und Vorhängen sucht dem vorzubeugen, vermittelt zugleich den oft harten Übergang von der Wand zur Fensteröffnung und dient zugleich, wenn nötig, zur völligen Verdunkelung des Innenraumes.

Gitter und Balustraden endlich sind fast ausnahmslos fest und fallen deshalb mehr unter die Gesetze der Architektur. Freilich, oft nur als Füllungen, denen ein freies Leben verstattet ist. Sie sind als Schutzvorrichtungen gedacht und bringen vor allen Dingen das Abschließende, Abwehrende zum Ausdruck. Eisen und Stein sind die Materiale, aus welchen sie zumeist hergestellt werden.

Die INNENVERKLEIDUNG DER RÄUME war zunächst aus Rücksichten des Kälteschutzes geboten, mehr aber noch war dabei das Verlangen nach Schönheit maßgebend. Die Decke, die Wand und der Fußboden sind ihrem Wesen nach verschieden und werden infolgedessen mit verschiedenartigen Dekorationen versehen. Während die Wand von unten nach oben strebt und eine horizontale oder architektonische Gliederung begünstigt, ist der Fußboden allseitig gleichwertig. Er kennt kein oben und unten. Die Dekoration der Decke wiederum zeigt ein gewisses Bestreben nach den Effekten der Wanddekoration. Die Mitte der Decke will also „oben“ verstanden sein, die Ränder als „unten“, wie es bei der gewölbten Decke auch tatsächlich der Fall ist (Abb. 120). Diese Orientierung der Dekoration ist freilich für ihr eigentliches Wesen erst eine Voraussetzung, die noch eine Fülle der verschiedenartigsten Ausführungen offen läßt. Oft ist die Dekoration mit der Architektur untrennbar vereinigt, oft aber nimmt sie einen selbständigen Charakter an: die Dekorationsstücke werden als Kunstwerke geschätzt; ihre Wirkung im Raume spielt dabei keine Rolle; man vergißt über ihnen die Architektur.

Bei der ganzen Raumdekoration ist nie außer acht zu lassen, daß der Raum eine Einheit bildet, daß er infolgedessen alle Voraussetzungen zu einem einheitlichen Kunstwerk in sich trägt. Aufgabe der Dekoration und der



Abb. 28. Inneres der Marienkirche in Danzig, erbaut gegen 1500, Ausstattung 15.—18. Jahrhundert.

Möblierung ist es, diese Einheit nicht zu zerstören, sondern zu stärken, ihren Charakter noch eindringlicher zu gestalten und eine vollkommene Harmonie aller Teile herbeizuführen. Daß dies geschehen kann, auch bei Verwendung von Erzeugnissen der verschiedensten Länder und Zeiten, zeigen uns viele Kirchenräume, welche, trotzdem sie nicht „stilrein“ ausgestattet sind, durchaus als etwas Einheitliches, Ganzes mächtig auf uns

einwirken (Abb. 28). Andererseits darf man nicht glauben, daß ein Raum, welcher mit den Werken einer einzigen Persönlichkeit in allen Teilen ausgestattet ist, dadurch notwendigerweise zu einer harmonischen Einheit werde. So wenig alle Töne derselben Tonart einen harmonischen Zusammenklang ergeben. Erst in der Auswahl und im Aufbau dessen, was wirklich in allen Teilen eine innere Verwandtschaft zeigt, entsteht ein harmonisches Ganzes.

Die ursprüngliche Raumdekoration war zugleich Kälteschutz. Das kommt in den Wandverkleidungen aus lose aufgehängten oder straff gespannten Stoffen, Holz und Papier deutlich zum Ausdruck. Der Bodenbelag mit Teppichen, Strohmatten oder die Verschalung mit Holz bedeutet heute noch mehr den Ausdruck des Bedürfnisses als Streben nach Schönheit. Aber von jeher suchte man beides zu vereinigen. Der steinerne Bodenbelag fand in erster Linie wegen seiner geringen Abnutzung zu allen Zeiten Anklang; dann aber auch wegen seiner Kühle, die er im schattigen Raume auch bei großer Außentemperatur beibehielt.

Die Malerei und der plastische Schmuck der Decken und Wände sind jedoch nur Zierde ohne praktischen Zweck. Sie scheiden daher aus dem Rahmen des Kunstgewerbes aus und gliedern sich den sogenannten freien bildenden Künsten an, der Malerei und der Plastik; immerhin bilden sie eine Brücke zum Kunsthandwerk, indem bei ihnen das Wesen des Dekorativen, der Zusammenhang mit der Architektur stärker zum Ausdruck kommt als bei der Tafelmalerei und der figuralen Plastik. Rein äußerlich kommt das zum Ausdruck durch die Tatsache, daß die Wandmalerei oft den gerafften Stoffvorhang nachbildet und daß ihr auch bei freier Wahl des darzustellenden Gegenstandes meistens das Flächenhafte, welches das Wesen der Wand ausmacht, anhaftet. Andererseits suchen die Wandteppiche und die Holzverkleidungen oft mit der Malerei zu konkurrieren, ohne dabei ihren Stoffcharakter zu verleugnen.

Die HEIZUNG und die künstliche BELEUCHTUNG machten eine besondere Gattung von Geräten notwendig, die oft von der größten Bedeutung für den Charakter des Innenraumes sind, jedenfalls aber vielfach unter die hervorragendsten Erzeugnisse des Kunstgewerbes gezählt werden müssen. Das Herdfeuer ist der gemeinsame Ausgangspunkt für beide Gebiete, indem es sowohl Licht als Wärme spendete. Aber das Feuer konnte als Wärmequelle besser ausgenutzt werden, wenn man es in Kamine oder in Öfen einschloß, während es als Lichtquelle frei in den Raum gesetzt wurde und so nach allen Seiten strahlen konnte.

Der Kamin und der Ofen sind durch die Ableitung der Verbrennungsgase an feste Orte im Raume gebunden. Sie werden zur Architektur im kleinen, indem ihr Aufbau sich unter ähnlichen Verhältnissen vollzieht wie der Bau eines Hauses.

Der Kamin besteht zunächst aus dem großen, dachförmigen Rauchfang, welcher auf zwei Trägern ruht, zwischen welchen sich die Feuerstelle





Abb. 29. Kamin a. d. 15. Jahrhundert, jetzt im Nationalmuseum in Florenz.



Abb. 30. Winterthurer Fayence-Ofen um 1700 in der Abtei Salem bei Überlingen.

befindet (Abb. 29). Allmählich rückt der Rauchfang nach unten; seine untere Kante bildet mit den beiden Trägern eine Feueröffnung, ähnlich wie der obere Teil eines Fensters; schließlich bleibt vom Kamin nur noch diese übrig; der Rauchfang wird durch einen davorgesetzten Spiegel völlig verdeckt. Die beiden Träger bildeten zunächst den Hauptschmuck des Kamins, zusammen mit der Hinterwand, bald aber wurde der Rauchfang mit Reliefs verziert, bis er dann um 1700 völlig in den Hintergrund trat. Im 17. und 18. Jahrhundert spielt die eiserne Ofenplatte, die hinter der Feuerstelle angebracht ist, eine künstlerisch nicht unbedeutende Rolle.

Der Ofen bestand im Mittelalter aus einem würfelförmigen Unterbau und einem nach oben sich verjüngenden runden Aufsatz. Zunächst war er aus Tonkacheln aufgebaut, welche zu Ende des Mittelalters mit Reliefs und Malerei verziert wurden. Bald siegte die Malerei, während der plastische Schmuck nur an den Kanten und den Füßen des Ofens angebracht wurde (Abb. 30). Der Aufbau wurde freier und betonte nun mehr die Einheit des Ofens. Im 18. Jahrhundert wurden auch eiserne Öfen gebaut, welche in ihrer Form wenig von den Kachelöfen abwichen, doch in der Dekoration ihre eigenen Wege gingen.

Die Formen der Heizkörper der modernen Zentralfeuerung haben bisher einer künstlerischen Gestaltung getrotzt; man war also darauf angewiesen,



sie mit einem Umbau oder einer Verkleidung zu versehen, welche den Anforderungen der Schönheit zu genügen vermochten.

Die Form der Beleuchtungskörper war vor allem abhängig von der Art ihrer Befestigung im Raume. Die schönsten künstlerischen Möglichkeiten gewährt der Hängeleuchter: im Altertum eine flache, unten dekorierte Bronzeschale mit eingesetzten Öllampen, im Mittelalter ein Rad, an welchem in gleichen Abständen Kerzen oder Öllämpchen angebracht waren, zur Zeit der Renaissance ein kugeliges oder spindelförmiges, oft reich verziertes Gebilde, an welchem strahlenförmig eine geringere oder größere Anzahl von geschwungenen Armen befestigt waren, welche die einzelnen Lichtquellen trugen (Abb. 28). Die späteren Formen gehen meistens auf das letzte Prinzip zurück. Immer aber kommt das Hängen und das Herauswachsen der Einzelglieder aus dem Stamme zur Darstellung. Der Wand- und Deckenleuchter schmiegt sich mehr an die Architektur an und zeigt sich gern als ihr Auswuchs, der seine treibende Kraft aus der Wand oder von der Decke empfängt.

Die Stehleuchter, welche als Altarleuchter in der Kirche eine große Rolle spielen, geben sich als architektonische Gebilde, von aufstrebender Kraft beseelt, welcher die Schwere des Materials entgegensteht. Ähnlich die Handleuchter, doch mit dem Unterschied, daß sie von geringerer Größe und geringem Gewicht sind und nie einen bequemen Griff vermissen lassen. Besonders die Bronze hat sich als vorzügliches Material für die Herstellung von Beleuchtungskörpern gezeigt, daneben wird Eisen, Messing, und für Stehleuchter Stein und Holz verwendet.

Die Handleuchter leiten über zu der reichhaltigen Gruppe der HANDGERÄTE, deren Formen durch den Gebrauch fast unabänderlich festgelegt sind und der künstlerischen Gestaltung meist nur als oberflächlichem Zierat Spielraum lassen. Und doch sind gerade die Tischgeräte und die Waffen von jeher der Schauplatz größter Prachtentfaltung gewesen. An edlen Stoffen ist bei der Herstellung oft genug nichts gespart worden, vielleicht gerade, weil die Hantierung eine absonderliche Form nicht zuließ.

Die GEFÄSZKUNST reiht sich den Handgeräten insofern an, als viele Gefäße für die Hand gebaut sind und wie jene durch ein beschränktes Gewicht, eine geringe Größe und eine handgerechte Form ausgezeichnet sind. Charakteristischer aber ist der Umstand, daß wir es mit verschwindenden Ausnahmen mit Erzeugnissen der Drehkunst zu tun haben: Ob Ton, ob Holz, ob Metall oder Glas, alle sind sie über einem kreisförmigen Grundriß geformt. Und obgleich Körper, Henkel, Ausgußtüllen, Deckel und Untersätze in den verschiedenen Stoffen fast übereinstimmend geformt sind, so hat doch jedes Material seine Eigenheiten im Ausdruck (Abb. 31, 32). Gewöhnlich werden diese trennenden Kennzeichen so stark hervorgehoben, daß man darüber oft vergißt, wie sehr die Gefäßkunst einer Zeitepoche eine Formeneinheit bildet.





Abb. 31. Chinesische Bronzevase im Museum für Kunst und Industrie in Wien.



Abb. 32. Chinesische Porzellanvase im Musée des Arts décoratifs in Paris.

Das BUCH, der Träger der Kultur und der Tradition, war von jeher ein Objekt künstlerischer Bestrebungen. Nicht nur, daß es sorgsam in Leder oder Pergament gebunden wurde; die Schrift und die Ausstattung mit Bildern und Zierstücken wurde mit der größten Aufmerksamkeit behandelt. Im Mittelalter waren die Klöster die Pflegestätten der Buchkunst, bis dann die Erfindung der Buchdruckerkunst neue Verhältnisse schuf. Große Auflagen traten an die Stelle der wenigen Abschriften; es war eine mächtige Entwicklung in die Breite. Die graphischen Künste sorgten jetzt für die Illustrierung, wo früher der fleißige Miniaturenmaler tätig gewesen war; der Typendruck setzte völlig gleichartige Schriftzeichen an die Stelle der unregelmäßigeren Handschrift. Dadurch wurde der Charakter des Buches

ein anderer. Aber die künstlerischen Grundregeln blieben dieselben: Geschlossenheit des Satzes, Eingliederung der Bilder in den Text, harmonische Zusammenstellung verschiedener Schriftarten. Freilich verwilderte die Buchkunst in der Barockzeit, um aber im 18. Jahrhundert in Frankreich im Verein mit der glänzend ausgeübten Kupferstecherkunst wieder eine bedeutende Höhe zu erreichen. Und einem jüngeren Niedergang im 19. Jahrhundert folgt heute wieder ein neues Aufstreben der Buchkunst, welche das Buch zu einem einheitlichen schönen Ganzen machen will.

Die KLEIDUNG und die mit ihr zusammenhängende SCHMUCKKUNST gehört dem Kunstgewerbe insofern an, als es sich dabei um Stickerei und Weberei, um Goldschmiedearbeit und Edelsteinverarbeitung handelt. Wandelbarkeit ist das Kennzeichen dieser Künste mehr als aller andern, weil hier die persönliche Eitelkeit am meisten mitspricht. Die natürliche Grundlage, die Schönheit des menschlichen Körpers, erfährt manche Verunstaltung; dabei war man stets bestrebt, etwas zu schaffen, das vor allem neu und eigenartig sein sollte. So bewegt sich die Kostümkunde oft mehr auf dem Gebiete der Kuriosität als auf dem der Kunst.

Die ganze Tätigkeit des Menschen bekommt durch die Bestrebungen der Baukunst und des Kunsthandwerks einen Rahmen, in welchem sich Schönheit und Zweckmäßigkeit vereinigen. Die Schönheit zieht sich nicht vor der alltäglichen Wirksamkeit zurück, sondern sie sucht im Gegenteil diese mit ihren Formen und Farben zu veredeln, freudiger und feierlicher zu gestalten. Das ist zu allen Zeiten und bei allen jenen Verhältnissen am Platze, wo auch in der Arbeit Muße zum Genuß gefunden wird. Wenn aber die Verhältnisse die Arbeit zu hartem Kampf stempeln, findet die Schönheit dort keinen Boden mehr; sie wird sich in diejenigen Regionen zurückziehen, wo man nur noch genießt; und immer mehr wird sie die Vereinigung mit dem Zweckmäßigen vermeiden. Das erklärt den Niedergang der Architektur und des Kunstgewerbes im Zeitalter der Maschine und der Fabrikarbeit. Das erklärt auch die Tatsache, daß 90 Prozent aller Leute nur an Malerei denken, wenn heute von bildender Kunst die Rede ist.

3. Die Materialtechniken des Kunsthandwerks.

Die verschiedenen Rohstoffe in die gewünschten Formen und Verbindungen zu bringen, ist die Aufgabe der Technik. Gewisse Prozesse sind bei einer Reihe von Stoffen dieselben. Freilich wird ihre äußere Form je nach dem Material einen andern Charakter annehmen: Das Vereinigen verschiedener Bestandteile durch Verschlingen oder Einfügen ist dem Möbelbau, der Flechtarbeit und der Weberei gemeinsam. Das Herausschneiden einzelner Teile sowie das Drehen kommt bei der Holzarbeit, bei Metall-, Ton- und Glasarbeiten besonders für Verzierungen in Anwendung.

Glas, Metall, Ton und Wachs werden aus weicher Masse geformt und



Abb. 33. Schränkchen mit Bronzebeschlägen, um 1715; Mobilier national in Paris.

nachher in festen Zustand übergeführt. Dazu kommen noch die verschiedensten Techniken der Malerei, welche zur Verzierung kunstgewerblicher Erzeugnisse aller Art Verwendung finden und an kein Material gebunden sind.

Das HOLZ ist wegen seiner Bildsamkeit und seiner leichten Gewinnung von jeher das beliebteste Material gewesen. Als Balken und Brett, Klotz und Stange wird es für große und kleine Geräte verwendet. Im Altertum meist flächig behandelt und meist nur malerisch dekoriert, wird es im frühen Mittelalter vielfach gedrechselt. Im späteren Mittelalter wird das Brett reich geschnitzt und bemalt, wohl auch durchbrochen gearbeitet (Abb. 25). Der Flächencharakter des Brettes wird immer weniger gewahrt. Die Renaissance schnitzt unbekümmert darauf los; wo es nötig ist, werden Teile aufgeleimt. Doch in einer Technik zeigt sich die Renaissance als Meisterin der Flächenbehandlung: In der Intarsia, einem Mosaik aus verschiedenen Holzarten. Die vollendete Holzplastik der Barockzeit unterdrückt jeden Gedanken an die Konstruktion. Aus dicken Klötzen und Balken werden die reichen Verzierungen geschnitzt; überall wird reichlich Material verbraucht. Im Gegensatz dazu kehrt die Rokokokunst zur Betonung des Flächenhaften zurück, überläßt die plastische Dekoration oft



Abb. 34. Schränkchen in Boulle-Arbeit um 1720.

ganz der Bronze, welche die Möbelkanten einfaßt (Abb. 33). Sie schafft die Grundlagen der heutigen Möbelkunst.

Der Aufbau hölzerner Geräte und Möbel geschah von jeher durch Fugung; eiserne Beschläge, Klammern, Nägel und Schrauben mußten im Notfall mithelfen. Um das Ziehen der Bretter zu vermeiden, wurden oft mehrere dünne Bretter zusammengeleimt; das führte dazu, die unteren Schichten aus weniger kostbarem aber haltbarerem Holz herzustellen, als die oberste. Schon im Altertum war diese Kunst, das Furnieren, bekannt, wurde aber erst in der Barockzeit allgemein angewandt, nun auch mit immer dünnerer Deckschicht.

Die Einführung des Maschinenbetriebs verdrängt die mühsame Handarbeit fast völlig. Die Maschine arbeitet rascher, genauer und billiger. Aber ihr fehlt das Persönliche; das Gefühl, daß ein Mensch mit Freude und Mühe an einem Stück gearbeitet hat, löst nur eine Handarbeit in uns



Abb. 35. Jagdhorn aus Elfenbein. Deutsche Arbeit des 11. Jahrhundertsim Musée de Cluny in Paris.

aus, welche die Spuren der Herstellung deutlich zur Schau trägt, so daß man den Verfertiger noch in seiner Arbeit zu verfolgen meint. Und gerade diese Gefühle erhöhen den ästhetischen Genuß.

Farbige Behandlung der Holzarbeiten war zu jeder Zeit beliebt: Im Altertum waren es rein ornamentale, selten figürliche Darstellungen, welche in dünner Farbe aufgetragen wurden, so daß die Maserung des Holzes oft durch die Farbe hindurchscheint. Im Mittelalter werden oft nur gewisse Partien bemalt, z. B. die tiefliegenden Felder geschnitzter Bretter, während die erhöhten Partien unbemalt bleiben. Ungebrochene Töne, rot, blau und grün werden dabei bevorzugt. Wo das Holz frei zutage trat, wurde es meist leicht gewachst. Die Freude an der glänzenden Oberfläche erwacht erst zu Ende der Renaissancezeit; mit Politur- und Lackierarbeit wird der gewünschte Effekt erzielt. Die italienische Renaissance arbeitet zum Teil mit Vergoldung, welche dem Holz aber niemals Metallcharakter zu verleihen sucht, sondern deutlich das Holz als solches gelten läßt und lediglich Überzug bleibt. Gewisse Partien, wie die Innenseiten der Truhendeckel, werden mit Gemälden versehen, ähnlich wie die Türen der Altarschreine des Mittelalters.

In Deutschland wird in der gleichen Periode das Holz, wo es in größeren Massen auftritt, fast ausnahmslos unbemalt gelassen. Das Eichenholz, welches sich besonders in bürgerlichen Verhältnissen großer Beliebtheit erfreut, gibt schon durch seine Maserung eine malerische Wirkung, welche durch plastische Bearbeitung noch erhöht wird. Bei den Holzarbeiten der vornehmen und reichen Stände werden die verschiedensten einheimischen, zum Teil sogar fremde Holzarten, oft mit Einlagen von Elfenbein, Schildplatt und Perlmutter verwendet.

Die Barockkunst geht vor allem auf malerische Effekte aus. Schön gemaserte Hölzer, reiche Einlegearbeiten, Lackierung und Bemalung werden von ihr dazu verwendet, um einen möglichst reichen und farbenprächtigen Eindruck zu machen. Besonders berühmt sind die Arbeiten des



Abb. 36. Drechslerarbeit aus Elfenbein, 17. Jahrhundert. Museo nazionale in Florenz.

französischen Kunsttischlers André Boulle, der um 1700 in Paris arbeitete: Kostbare Holzarten, Elfenbein, vergoldetes Messing, Zinn und Schildpatt werden von ihm und seinen Nachfolgern in einer raffinierten Weise verarbeitet (Abb. 34).

Der einfarbige, besonders in hellen Tönen gehaltene Ölfarbenanstrich wird bei vielen Holzarbeiten der Rokokozeit verwendet. Für reichere Arbeiten bleiben die schön gemaserten Hölzer in Mode, dazu gehört auch das immer häufiger auftretende Mahagoniholz, aus welchem Furniere hergestellt werden. Ihren Höhepunkt erreicht die Anwendung dieser Holzart in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Nur in einzelnen Gegenden vermag das gelbgeflammte Birken- dem Mahagonifurnier erfolgreich Konkurrenz zu machen. Die farbige Behandlung beschränkt sich in dieser Zeit auf einige eingesetzte Ebenholz- und Elfenbeinleisten, Messingbeschläge und bei kostbaren Arbeiten Intarsien aus verschiedenen Hölzern.

Auch heute noch geht man nur ungern an die farbige Behandlung von Möbeln. Das schöne Holzfurnier, das heute in Papierstärke hergestellt



Abb. 37. Bucheinband mit Lederschnitt. Um 1490. Wien, k. u. k. Hofbibliothek.



Abb. 38. Bucheinband mit Lederpressung. 1580. Kopenhagen. Universitätsbibliothek.

werden kann, gilt als der vornehmste Schmuck der Holzarbeit. Dabei stehen die sämtlichen Hölzer der Welt dem Möbeltischler zur Verfügung.

KNOCHEN UND ELFENBEIN (mit dem Sammelnamen „Bein“ bezeichnet) werden nicht nur in Verbindung mit Holzarbeiten verwendet, sondern sie treten als selbständiges Material kleiner Geräte und Zierstücke auf. Es ist selbstverständlich, daß hier nur eine plastische Verarbeitung in Frage kommt: die Schnitzarbeit (Abb. 35) und die Dreharbeit, welche, von chinesischen Anregungen ausgehend, besonders im 17. Jahrhundert eine raffinierte, wenn auch nicht immer künstlerisch sehr wertvolle Ausbildung erfuhr (Abb. 36).

Während bei den Holz- und Beinarbeiten eine tektonische oder plastische Verarbeitung stattfand, liegt der künstlerische Wert der Erzeugnisse in Leder, Stoff und Papier in der FLÄCHENDEKORATION. Der Rhythmus der Linien und die Harmonie der Farben sind die Grundelemente der Flächenkunst. Das Motiv einer fortlaufenden sich wiederholenden Dekoration nennen wir den Rapport. Dabei kann sich der Rapport entweder bloß in einer Richtung wiederholen, wie bei der Borte oder dem Fries oder allseitig, wie bei dem eigentlichen Flächen- oder Tapetenmuster. Die Flächendekoration wird in den meisten Fällen den Charakter der Fläche betonen; zu bestimmten Zeiten jedoch hat sie die Tendenz, die Fläche

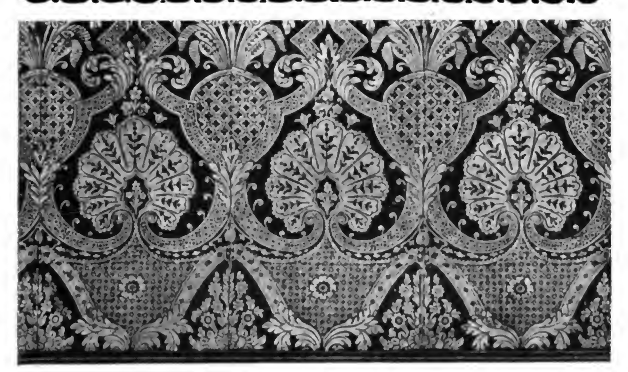


Abb. 39. Ledertapete im Schloß Aurolzmünster in Oberösterreich.

anscheinend zum Raume zu erweitern, insbesondere sie wie ein Architekturwerk zu gliedern.

Die Bearbeitung des LEDERS geschieht mittelst Pressung und Schnitzarbeit. Es ist also eine Reliefkunst, welche freilich von so geringer Tiefenausdehnung ist, daß man sie ruhig unter die Flächenkunst rechnen darf. Bei der Technik des Lederschnittes wurde die Zeichnung oder das Muster aus der Oberhaut des Leders herausgeritzt und geschnitten (Abb. 37). Schon früh kam man dazu, durch das wiederholte Einschlagen metallener Stempel das Leder zu mustern. Mit der Zeit wurde die Form dieser Stempel immer komplizierter. Zu Ende des Mittelalters kam man auf die Idee, die gleichartigen Stempel auf einer Rolle zu vereinigen, welche nun mit großem Druck in gerader Linie über das Leder geführt wurde. Dadurch entstand ein Bandmuster, dessen Rapport der Umdrehung der Rolle oder einem Teile derselben entspricht (Abb. 38). Durch die Vergrößerung der Stempel zu viereckigen Platten konnten nun fortlaufende Flächenmuster erzielt werden, wobei die Platte jedesmal den Rapport bildete. Auf diese Weise entstanden die Ledertapeten, welche zur Zeit der Renaissance in Italien und Spanien hergestellt wurden (Abb. 39). Endlich wurde das Leder, besonders in Vorderasien, ganz dünn gespalten und in der Art von Schablonen ausgeschnitten. Diese Schablonenstücke wurden auf Bucheinbände als Zierat aufgeleimt, meist über bunt gefärbtem Untergrund.

Die Vergoldung spielt bei alledem eine große Rolle. Sie wird erzielt, indem man unter den erhitzten Stempel ein Stückchen Blattgold legt, welches nun auf die Unterlage festgeschmolzen und eingepreßt wird.





Abb. 40. Byzantinischer Seidenstoff aus dem 7.—9. Jahrh.

Die MUSTERUNG GEWEBTER STOFFE wird auf die verschiedenste Weise hervorgebracht: einmal werden eingefärbte Metallstempel oder Holzplatten aufgedruckt, oder der Stoff wird über einige verschieden eingefärbte Rollen geführt, welche das Muster tragen. Dieses Verfahren nennt man den STOFFDRUCK. Meistens wird es bloß als Surrogat der schwieriger herzustellenden Techniken, der Stickerei und Weberei, verwendet. Es entsteht erst zur Zeit des Barock, nachdem die anderen Mustererzeugungen schon Jahrhunderte lang in Blüte standen.

Bei der WEBEREI wird der Faden zunächst partienweise verschieden eingefärbt. In die parallel laufenden sogenannten Kettfäden werden nun diese farbigen Fäden als Einschlag eingewebt. Das Muster entsteht dadurch, daß der Einschlag einer Farbe nur an bestimmten Stellen zur Anwendung kommt, um links und rechts von einem anders gefärbten Einschlag begrenzt zu werden. Aus dem Altertum sind uns Webereien aus den Gräbern des christlichen Ägyptens erhalten geblieben. Sie zeigen alle einen durchgehenden Rapport, bei welchem der Kreis, in dessen Mitte sich eine Figur befindet, eine große Rolle spielt. Wenige Jahrhunderte später wurden ähnliche Stoffe aus Vorderasien und Byzanz ausgeführt, welche auf die Dekorationskunst des Abendlandes einen bedeutenden Einfluß ausübten (Abb. 40). Bis in die jüngste Zeit wurden in der Weberei meistens dekorative Flächenmuster verwendet, bei welchen natürlich jeweilen in Form und Farbe der Geschmack der Zeit den Ausschlag gab.

Doch wurde daneben auch die BILDWEBEREI, welche ähnliche Ziele wie die Tafelmalerei verfolgte, vorzugsweise in Flandern und Frank-



Abb. 41. Fragment eines Wandteppichs aus der Fabrik Les Gobelins, um 1700. Schloß Fontainebleau.

reich gepflegt. Sie ist bekannt unter dem Namen der Teppichwirkerei oder Gobelinweberei. Als Einschlag wurde dabei starke Wolle oder Seide, seltener Leinwand, verwendet. Da es sich dabei um Teppiche handelt, welche eine große Widerstandskraft aufweisen mußten, wurde die Kette stets aus sehr starken Flachsfäden hergestellt. Nach ihrer Herstellungsart unterscheidet man Haute lisse-Teppiche, bei welchen die Kettfäden auf dem Webstuhle senkrecht aufgespannt sind, und Basse lisse-Teppiche, bei welchen diese wagrecht liegen. In beiden Fällen wird die Vorzeichnung hinter die Kettfäden gelegt, oft auch auf diese übertragen. Mühsam wird nun Masche um Masche mit der Hand geknüpft, wobei durch eine Tretvorrichtung einmal die geraden und dann die ungeraden Kettfäden nach vorn gehoben werden. Es ist leicht verständlich, daß auf diese Weise die Arbeit nur sehr langsam fortschreitet, daß der Weber eine sorgfältige Schulung durchgemacht haben muß, um den Ansprüchen seines Handwerks zu

genügen, und daß infolgedessen die Herstellung der gewirkten Teppiche ungleich teuerer ist als diejenige der Webereien mit fortlaufendem Muster, wo durch maschinelle Einrichtungen die Handarbeit schon früh auf das Notwendigste beschränkt worden war. Nur ganz große kapitalkräftige Betriebe konnten diese Fabrikation übernehmen; sie waren von jeher bemüht, für diese kostspielige Technik in gleichem Maße hervorragende Zeichnungen, sogenannte Kartons, zu beschaffen.

Aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind uns eine Anzahl flandrischer Wandteppiche erhalten, welche technisch schon auf großer Höhe stehen. Bis ins 17. Jahrhundert hinein kann mit der niederländischen Weberei niemand konkurrieren. Sie reißt alle größeren Aufträge an sich, so z. B. die Ausführung der zehn großen Wandteppiche für die Sixtinische Kapelle, zu denen Raffael im Auftrage des Papstes Leo X. die Kartons angefertigt hatte. Franz I. hatte inzwischen in Fontainebleau zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine Teppichmanufaktur errichtet; doch nahm die französische Fabrikation erst unter der tatkräftigen Regierung Ludwigs XIV. einen größeren Aufschwung: 1662 gründete er die Manufacture royale des meubles de la couronne in der Ortschaft es Gobelins. Die dort gearbeiteten Teppiche (Abb. 41) und endlich alle derartigen Kunstwebereien haben nach dem Namen dieser Ortschaft die Bezeichnung Gobelins erhalten. Auch in Beauvais wurden im 18. Jahrhundert große Wandteppiche, zum Teil nach Bouchers Zeichnungen angefertigt.

Wer heute Bildwebereien kaufen will, deckt seinen Bedarf mit alten Gobelins, oder er nimmt mit modernen, von der Maschine hergestellten Surrogaten vorlieb. Daran ist vielfach auch die Zaghaftigkeit der Fabrikanten schuld, welche sich nicht entschließen können, von den alten bewährten Mustern abzuweichen und etwas zu geben, was der modernen Dekorationskunst zur Seite gestellt werden kann.

Im Orient wurden ebenfalls gobelinartige Webereien, freilich nur mit rein ornamentalen Mustern hergestellt. Das sind die sogenannten Kelims, welche auch heute noch in Kleinasien und dessen Hinterland hergestellt werden und bei uns als Wandbehänge, Portieren und Vorhänge Verwendung finden.

Berühmter und geschätzter als diese Kelimwebereien sind die orientalischen KNÜPFTEPPICHE, welche in der Weise hergestellt werden, daß in die Kette allemal ein kurzer Wollfaden eingeknüpft wird, dessen beide Enden nach vorn herausragen. Eine solche Knüpfung nennt man Noppe; je enger die Noppen stehen, um so haltbarer und kostbarer ist der Teppich. Wenn der ganze Teppich fertig geknüpft ist, werden die hervorstehenden Fadenbüschel gleichmäßig geschoren (Abb. 42). Während früher nur Pflanzenfarben zum Einfärben der Wolle verwendet wurden, ist seit einigen Jahrzehnten die Anilinfarbe im Orient eingeführt worden. Daher sind die neueren orientalischen Teppiche nicht mehr so lichtecht und volltönend in



Abb. 42. Türkischer Gebetteppich aus dem 16. Jahrhundert im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.



Abb. 43. Japanische Seidenstickerei im Musée des Arts décoratifs in Paris.

den Farben wie diejenigen des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Zeichnung der Teppiche, welche infolge des mohammedanischen Bilderverbots sich meist auf Ornamente und streng stilisierte Blumen beschränkt, bleibt merkwürdig konservativ; nach ihnen kann man die Herstellungsorte annähernd genau bestimmen. Erst in neuerer Zeit haben durch den fabrikmäßigen Betrieb in dieser Beziehung Verschiebungen und Vermischungen stattgefunden; so werden beispielsweise in Kleinasien persische und in Indien kaukasische Muster geknüpft.

Die orientalischen Teppiche sind vor allem geschätzt wegen ihrer harmonischen Farbenpracht und ihrer Haltbarkeit. Zudem gestatten die billigen Arbeitskräfte Vorderasiens eine relativ geringe Preislage, so daß die europäische Konkurrenz Mühe hat, sich auf gleicher Höhe zu halten wie die orientalische Importware.

Allen gewebten Darstellungen ist gemeinsam, daß sich die Zeichnung in ein Netz von kleinen Quadraten einfügt. Je mehr sich das Muster selbst in dieses quadratische System einfügt, um so eindringlicher kommt die Art der Technik und des Materials zur Geltung. Darin liegt der große ästhetische Vorzug der Kelimwebereien, der kleinasiatischen und kaukasischen Knüpfteppiche, welche besonders das geometrische Muster pflegen. Die moderne Weberei nimmt sich diesen Grundsatz zur Richtschnur; in Skandinavien sind auf dieser Grundlage bemerkenswerte dekorative Bild-

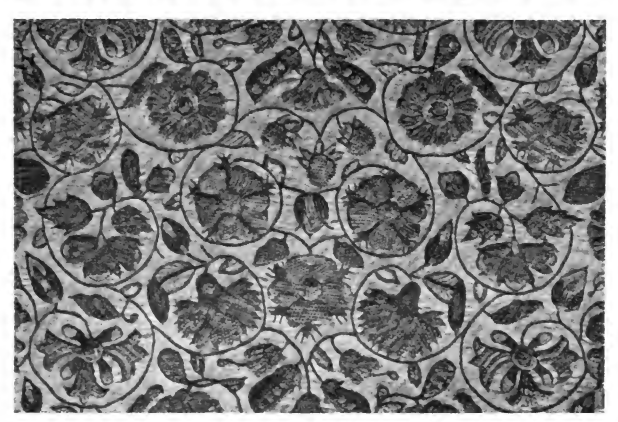


Abb. 44. Seidenstickerei auf Leinwand aus dem 17. Jahrh.

webereien entstanden, während in Deutschland und Österreich hervorragende Künstler für die Textilbranche fruchtbare Anregungen gegeben haben.

Die STICKEREI ist im Gegensatze zur Weberei, welche nützliche, sogar unentbehrliche Dinge hervorbringt, lediglich Zierkunst. Sie ist zudem völlig abhängig von der Weberei, welche insofern als ihre Mutterkunst angesprochen werden könnte: Der gewebte Stoff bildet die Unterlage und den Hintergrund für die Stickerei. Durch Aufnähen von Woll-, Seiden- oder Baumwollfäden, von ausgeschnittenen, verschieden gefärbten Stoffstücken oder von Schnüren und Litzen erzeugt die Stickerei ornamentale oder figürliche Darstellungen auf dem gewebten Untergrund. Das leichte Relief, welches auf diese Weise entsteht, verleiht der Stickerei einen eigenen Reiz. Dazu ist die Linienführung der Zeichnung im Gegensatz zu dem gewebten Muster völlig unabhängig von dem Vierecknetz des Gewebes. Nur in der Berücksichtigung der Struktur des aufgenähten Feldes und in der Abhängigkeit von dem verschieden eingefärbten Stickmaterial ist die Zeichnung und die Farbengebung beschränkt. Trotz dieser Einschränkung hat es die Stickerei verstanden, völlig mit der Malerei zu konkurrieren, was die natürliche Wiedergabe des Gegenstandes anbetrifft. Besonders die ostasiatische Seidenstickerei hat in dieser Beziehung Erstaunliches geleistet (Abb. 43); sie hat dann die europäische Stickerei des 17. und 18. Jahrhunderts stark

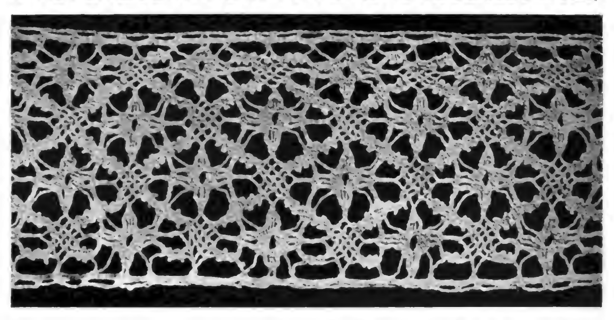


Abb. 45. Italienische Klöppelspitze aus dem 17. Jahrh.

beeinflußt und ganz in die Bahnen des Naturalismus gelenkt. Die Stickerei des Mittelalters und der Renaissance war vorwiegend für den Schmuck der Kirche bestimmt. Altarvorsätze (Antependien) und Priestergewänder, die sich beide während des Gottesdienstes im Brennpunkte der Aufmerksamkeit befinden, wurden in erster Linie dabei berücksichtigt. Aber auch in der profanen Kleidungskunst und auf dem großen Gebiete des Hausfleißes spielte die Stickerei von jeher eine bedeutende Rolle (Abb. 44). Ihrem Wesen nach eignet sie sich vortrefflich zur Belebung und Ausschmückung von glattliegenden Stoffflächen; die Zeichnung kommt dabei unverzerrt zur Wirkung. Diese Bedingung erfüllt vor allem der Wandteppich; bevor der Aufschwung der Teppichwirkerei, zu Ende des Mittelalters, eintrat, wurde er mit gestickten Darstellungen bedeckt. Dabei verwendete man starke und ungebrochene Farben; erst zur Zeit des Rokoko wurden helle sanfte Farben in der Stickerei bevorzugt, zugleich wurde die Farbenskala immer reichhaltiger und wies von Farbe zu Farbe eine Menge von Zwischentönen in den verschiedensten Schattierungen auf.

Heute hat sich die Maschine in den Dienst der Stickkunst gestellt. Bei der Industrialisierung und der Arbeit für den großen Markt sank aber das künstlerische Niveau so tief, daß die modernen Maschinenstickereien nur noch technisches Interesse beanspruchen. Vereinzelte Versuche, die von einigen deutschen Künstlern zur Hebung der künstlerischen Qualität der Stickerei unternommen wurden, fanden in der Industrie keinen Widerhall.

Die Verknüpfung der Kettfäden einer Weberei, welche notwendig war, damit nicht das ganze Gewebe sich in seine Bestandteile auflöste, wurde vielfach, besonders bei den Teppichen, in Form von Quastenborten oder Fransen ausgeführt. Es lag auf der Hand, diese abschließenden Borten



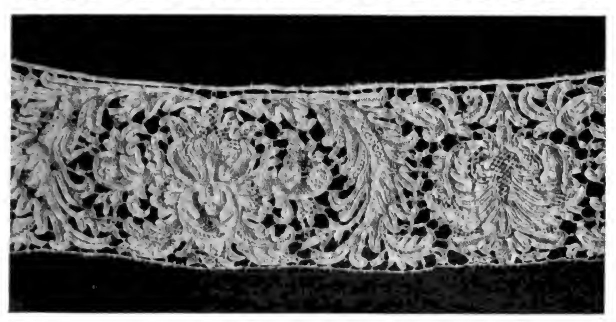


Abb. 46. Flandrische Nadelspitze aus dem 17. Jahrhundert.

nun auch einzeln herzustellen, um sie dann nach Belieben an ein Gewebe anzunähen. Dabei wurden für die Borten oft kostbarere Materialien gewählt als für den einzufassenden Stoff. Gold- und Silberfaden spielten dabei eine große Rolle. Und nicht nur an den Rändern wurden sie aufgenäht, sondern auch als Besätze zur Gliederung der Stofffläche. Die ganze Kunst dieser Borten, Besätze, Quasten und Fransen faßt man zusammen unter dem Namen POSAMENTEN. Während ursprünglich die geknüpfte Borte aus den Kettfäden des Gewebes mit diesem in der Farbe übereinstimmte, gingen die Posamenten bald darauf aus, Kontraste zu der Farbe des einzufassenden Stoffes zu geben.

Unmittelbar aus dem Wesen der Posamente entspringt die Kunst der SPITZENERZEUGUNG, die im Grunde als eine Abart der Posamentierkunst angesehen werden darf; die Spitze stellt eine ungleich kompliziertere Form dar als die geknüpften Borten, welche immer noch in ihrer Form an die verschlungenen Kettfadenenden des Gewebes erinnern.

Die KLÖPPELSPITZE wird durch das Verschlingen mehrerer gleichartiger Fäden auf gerader Fläche erzeugt, wobei eingesteckte Nadeln das Muster festlegen und bei der Knotenbildung als Stützpunkte mitwirken. Daraus ergibt sich die Möglichkeit einer reichen Musterung mit beliebig ausgedehntem Längsrapport (Abb. 45).

Im Gegensatze dazu wird die HÄKELSPITZE aus einem einzigen Faden mittels eigens dazu konstruierten Häkelnadeln freihändig hergestellt. Infolgedessen liegt sie weniger flach wie die Klöppelspitze und zeigt mehr den Charakter einer Knüpfarbeit.

Die dritte Art von Spitzen, die sogenannte Näh- oder NADELSPITZE,



entsteht durch das regelmäßige Ausziehen der Kett- und Schußfäden eines gewebten Stoffes und durch das Zusammennähen und Umwickeln der auf diese Weise freigelegten Fäden, später werden die Gewebefäden durch frei gespannte Fäden ersetzt, wodurch eine lockerere Wirkung erzielt werden kann.

Die Nadelspitzenarbeit wurde aus dem Orient nach Europa eingeführt und erreichte zunächst in Venedig zu Ende des 16. Jahrhunderts eine Bedeutung. Zunächst waren es geometrische Muster, bald aber traten Blatt- und Rankenmotive auf, denen oft tierische und menschliche Gestalten beigegeben wurden, die letzteren in ausgeschnittenen Stoffstücken eingenäht. In der Barockzeit zeigt sich besonders in Venedig eine Neigung, die Spitze auch plastisch zu gestalten. Zur Zeit Ludwigs XIV. wurde die Spitze in der Bekleidung vielfach verwendet, besonders als Besatz von Kragen und Krawatten. In den Niederlanden wurde dann die Klöppel- und Nadelspitze zur höchsten Blüte gebracht; die Brüsseler Spitzen sind heute noch als unübertrefflich bekannt (Abb. 46).

Das PAPIER findet seine hervorragendste Bedeutung in der Herstellung von Büchern. Der Buch- und Kunstdruck schließt sich so eng an die Malerei an, daß er billigerweise im Anschluß an diese behandelt werden muß. Anders verhält es sich mit dem Papier, welches dazu bestimmt ist, als Überzug oder Umschlag von Gegenständen aller Art verwendet zu werden. Hier wird das Papier ähnlich behandelt wie der Stoff, bildet es doch in vielen Fällen ein Surrogat für diesen.

Als zu Ende des 16. Jahrhunderts englische Reisende aus Ostasien die ersten Proben von Wandschirmen, welche mit Papier verkleidet waren, nach Europa brachten, leuchtete es ein, daß man auf ähnliche Weise die Wände mit PAPIERTAPETEN verkleiden könnte. Damit sollte ein Ersatz geschaffen werden für die kostbare Wandmalerei oder die Bespannung mit Stoffen. Es war daher natürlich, daß dem Papier ähnliche Muster aufgedruckt wurden wie den Leder- und Stofftapeten, welche sie ersetzen sollten (vgl. Abb. 39). Rankenwerk, Blumen, Tiere und kleine Landschaften wechselten mit geometrischen Mustern. Das Papier wurde in großen Bogen zunächst einfarbig bestrichen und dann mit großen Holztafeln bedruckt. Es lag in der Natur der Sache, daß man dem flächenhaften, fortlaufenden Muster mit allseitigem Rapport den Vorzug gab. Nur oben und unten wurden Papierborten mit Längenrapport angesetzt, welche eine Erinnerung an die gemalten Friese darstellen. Mit der Zeit wurden die Holztafeln durch solche aus Messing ersetzt. Endlich wurde das Papier in langen Rollen über eine Walze geführt, welche das Muster trug, und so in kürzester Zeit zur Tapete umgewandelt. Die größte Verbreitung fand die Tapete im 19. Jahrhundert, während Stoffbespannungen, Gobelins und Ledertapeten immer seltener zur Anwendung kamen. Indessen wurde eine große künstlerische Qualität bei der Papiertapete nie erreicht. Man begnügte sich,

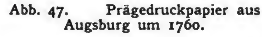



Abb. 47. Prägedruckpapier aus Augsburg um 1760.



Abb. 48. Tunkpapier in Schieferblau, gelb, rot und schwarz.

Motive der dekorativen Malerei wiederzugeben oder das zeitgenössische Flächenmuster, wie es in anderen Techniken verwendet wurde, auf dem Papier zu reproduzieren. Zu Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Papiertapete die gefährliche Aufgabe zuteil, nicht nur kostbarere Materialien der Wandverkleidung zu ersetzen, sondern diese Stoffe auch möglichst täuschend nachzuahmen. Diese Imitationskunst wurde mit ungeheurer Raffiniertheit betrieben; in neuerer Zeit jedoch haben sich die führenden Kräfte im Kunstgewerbe mit aller Entschiedenheit von ihr losgesagt. Das Papier will heute als solches kenntlich sein und verschmäht es, den Anschein eines vornehmen Stoffes zu erwecken.

Als Papiertapeten im kleinen wurden die BUNTPAPIERE des 17. Jahrhunderts hergestellt. Sie dienten zum Austapezieren von Schachteln, kleinen Schränken und vor allem zum Beziehen von Buchdeckeln und als Buchvorsätze. Wie bei der Ledertapete wurde das Muster in Gold auf die einfarbig gestrichene Oberfläche eingepreßt. Besonders in Augsburg und Nürnberg wurden diese sogenannten Prägedruckpapiere hergestellt. Mit der Zeit begnügte man sich damit, das Muster einfach aufzudrucken, zunächst noch in Gold, bald in bunten Farben. Meistens waren es ein bis vier Holzstöcke, welche den Papierbogen zu bedrucken hatten. Man konnte also des Rapportmusters entraten und war ganz frei in der Darstellung. Immerhin ging man von der Flächenornamentik nicht ab, und wo figürliche Darstellungen verwendet wurden, wurden auch sie in die Fläche eingegliedert.

Man nennt den Druck von diesen Holzstöcken MODELDRUCK. In die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt seine Blütezeit; im 19. Jahrhundert wurde er oft mit der Stoffdruckerei gemeinsam betrieben. Wo es sich um fortlaufende Muster handelt, werden diese wie bei der Tapetenfabrikation auf Walzen geschnitten und auf Rollenpapier übertragen.

Eine beträchtliche Konkurrenz erwuchs dem Modeldruck im 18. Jahrhundert in den sogenannten TUNKPAPIEREN. Die Tunktechnik wurde zuerst auf den Vorsätzen türkischer Bücher des 16. Jahrhunderts angewendet. Sie besteht darin, daß auf eine zähflüssige Lösung von irländischem Moos oder Tragantgummi Pflanzenfarben aufgespritzt und dann mit Holzstäbchen oder Kämmen leicht umgerührt werden. Die Farben bilden ein buntes Muster, welches auf der Oberfläche des Schleimgrundes schwimmt. Wird nun ein Papier auf diese Farbschicht gelegt und abgehoben, so haftet diese an dem Papier fest. Das auf diese Weise hergestellte Buntpapier erinnert durch seine wolkigen Muster entfernt an Marmor, darum es auch als Marmorpapier bezeichnet wird. Da immer nur ein Papier von demselben Muster abgezogen werden kann, wird nie ein Muster ganz gleich wie das andere aussehen. Neuerdings haben sich viele Maler diesem Zweige des Kunstgewerbes zugewandt und haben eine Fülle der anmutigsten Tunkpapiere geschaffen.

Endlich seien noch die KLEISTERPAPIERE erwähnt, deren Muster erzeugt wird durch einen Auftrag von gefärbtem Kleister, welcher durch Betupfen mit Schwämmchen, Durchziehen von Kämmen und Holzstäben oder durch einfaches Herumfahren mit der Fingerspitze gemustert wird. Auch diese Technik wurde besonders im 18. Jahrhundert geübt und erst wieder in jüngster Zeit zu Ehren gezogen.

Die verschiedenen Reproduktionsverfahren, welche den Bilddruck erzeugen, sind zum Teil auch für die Herstellung von Buntpapieren verwendet worden. Von ihnen wird im Zusammenhang mit der Malerei die Rede sein.

Während die angeführten kunstgewerblichen Tätigkeiten vorzüglich auf dem Gebiete der Tektonik und der Flächenkunst tätig waren, befassen sich eine ganze Anzahl anderer mit der PLASTISCHEN GESTALTUNG. Die Erzeugung eines plastischen Bildwerkes kann geschehen durch das Wegschneiden und Weghauen aller überflüssigen Teile des Materials oder durch das Verkleiden eines Gerüstes mit bildsamem Material, welches durch das Hinzufügen immer neuer Schichten die beabsichtigte plastische Form erzeugt, oder durch das gewaltsame Umformen des Materials oder durch das Gießen in feste Formen, welche auf einem der erwähnten Wege hergestellt worden sind; jede dieser Techniken wird an ihren Erzeugnissen Spuren hinterlassen, welche darauf hindeuten, wie es entstanden ist. Und oftmals sind es gerade diese Zeugen der Schöpferarbeit, welche dem Material künstlerischen Reiz verleihen. Oftmals aber wird man alles tun, um sie zu verbergen, wie z. B. die unschönen Gußnähte.



Abb. 49. Griechische Marmorvase im Musée du Louvre in Paris.



Abb. 50. Tonkrug mit farbiger Bleiglasur. Deutsche Arbeit aus dem 16. Jahrhundert.

Kunstgewerbliche Gegenstände aus STEIN werden fast ausnahmslos aus einem Stück hergestellt, oft aber mit andern Materialien, besonders mit Metallen kombiniert. Meistens verwendet man zu diesem Zweck schön gezeichnete oder gefärbte Steinarten, vor allen Dingen Marmor. Durch Sprengen, Sägen und Behauen werden die Steinstücke in die gewünschte Größe gebracht und nun wird sorgfältig Splitter um Splitter abgehauen, bis die gewünschte Form entsteht. Endlich wird der ganze Gegenstand poliert, wodurch er eine glänzende Oberfläche erhält (Abb. 49). Hin und wieder werden darauf noch Zeichnungen rein linearen Charakters mit spitzem Eisen eingraviert, eine Technik, die bei fast allen harten Materialien angewendet wird. Besonders im Altertum wurden viele Möbel, Geräte und Gefäße aus Stein gefertigt; wenn wir in die früheste Vorzeit vordringen, finden wir sogar die meisten Instrumente aus Stein hergestellt, weshalb man dieser Periode den Namen Steinzeit gegeben hat. Von besonderem Kunstwert sind indessen die Erzeugnisse dieser Epoche nicht.

Eine gewisse Massivität haftet allen Steinerzeugnissen an, weil dieses Material dem Meißel stets eine beträchtliche Widerstandskraft entgegenstellen muß; würden die Formen zu dünn gearbeitet, so würde das Steingerät oder -gefäß während der Arbeit, sicher aber beim Gebrauch zerbrechen. Je bunter und reicher die Zeichnung eines Steines, um so weniger Zierformen werden dann in der Regel angewendet, weil sonst diese beiden

schmückenden Elemente einander in ihrer Wirksamkeit beeinträchtigen würden. Oft genug sind die Formen der steinernen Gefäße und Geräte rein geometrisch; ihre Wirkung äußert sich dann nur in der Farbe und Zeichnung ihres Materials.

Wie man in der Baukunst den Stein durch getrockneten oder gebrannten TON ersetzte, so kam man bei der Gefäßkunst ebenfalls zu diesem Auskunftsmittel, freilich mehr der leichteren Bildsamkeit wegen, als um das kostbarere Material durch ein leichter zu beschaffendes zu ersetzen. Darum finden wir die Tongefäßerzeugung in allen Ländern, auch in solchen, welche einen reichlichen Vorrat von Stein besaßen und ihn auch bei ihren Bauten verwendeten. Der Weg der Entstehung eines Tongefäßes ist gerade der umgekehrte wie beim steinernen: Bei jenem wird von dem Material das Überflüssige weggeschlagen; bei diesem wird Klumpen für Klumpen angestückt und mit den Händen geformt. Die Töpferscheibe, deren Erfindung in die vorgeschichtliche Zeit fällt, war die Grundlage für die überwiegende Mehrzahl aller Tongefäße und war maßgebend für ihre Form, insbesondere bedingte sie den kreisrunden Grundriß der Gefäße. Durch Trocknen wurden die Gefäße hart, durch Brennen widerstandsfähig und in Wasser unauflöslich. Zunächst ist der Ton undicht, d. h. er läßt Wasser durchsickern; wird aber eine sehr hohe Hitze beim Brennen erzeugt, so geht er in Sinterung über und wird zu einer steinharten, undurchdringlichen Masse mit muscheligem Bruch.

Gefäße aus undicht gebranntem Ton müssen zum Gebrauch mit einer Glasur überzogen werden, sie werden also vor dem Brennen in die zähflüssige Glasurmasse eingetaucht, welche sich bei der Hitze des Brennofens in einen glasartigen Überzug verwandelt. Bei den gewöhnlichen Tongeschirren und der Bauerntöpferei ist es die leicht schmelzbare, durchsichtige Bleiglasur, die verwendet wird (Abb. 50).

Feiner ist die Zinnglasur, welche undurchsichtig ist. Sie ist den sogenannte FAYENCEN eigentümlich. Der Name stammt von den Töpferwaren aus Faenza und wurde auf die ganze Gattung der Gefäße dieser Art übertragen. Als Majoliken werden heute die italienischen Fayencen bezeichnet, während ursprünglich wahrscheinlich die spanischen Töpfereien, welche über die Insel Majorca exportiert wurden, so genannt wurden. Der grobe Ton bedingt eine ziemlich starke Form ohne scharfe Kanten und feine Einzelheiten. Unter der Glasur werden die blauen und roten Farben aufgetragen, welche sich beim Brennen nicht verändern; nach dem Brande über der Glasur die andern; sie werden nachher noch besonders bei gelindem Feuer eingebrannt. Oft wird auch die Farbe der Glasur beigemischt.

Die Technik der Fayence war schon in Babylon und Assyrien bekannt; große Wandfliesen wurden dort auf diese Weise hergestellt. Die vorderasiatischen Völker erbten diese Kunst und brachten sie zu hoher Blüte (Abb. 51). In Spanien wurde die Fayencefabrikation während der moham-





Abb. 51. Fayenceteller von Damaskus. Arbeit des 16. oder 17. Jahrhunderts.



Abb. 52. Majolika von Urbino. Arbeit des 16. Jahrhunderts.

medanischen Herrschaft eingeführt. Die Ware wurde nach Italien exportiert, das seinerseits im 15. Jahrhundert diese Kunst auszuüben begann. Der Aufschwung der Malerei zur Zeit der Renaissance brachte es mit sich, daß für die Dekoration der italienischen Fayenceteller und -vasen meistens figürliche Motive, oft in direkter Anlehnung an Gemälde und Kupferstiche, verwendet wurden (Abb. 52). Die Fayencetöpferei wurde auf diese Weise Dekorationskunst, besonders als der Florentiner Bildhauer Luca della Robbia seine Tonreliefs, die ursprünglich als Modelle für die Ausführung in Marmor gedacht waren, brannte und mit farbiger Zinnglasur, meist blau, grün, gelb und weiß, versah (Abb. 105).

In Frankreich war es Bernhard Palissy, welcher nach jahrelangen Versuchen um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Reihe bemerkenswerter, meist plastisch verzierter Fayencen schuf. Die französische Kunsttöpferei mit der plastischen Dekoration trug über die italienische mit der rein malerischen den Sieg davon. Daneben war die holländische Fayencefabrikation mit ihrem Hauptsitz in Delft, besonders auch in der Herstellung von Fliesen, überaus fruchtbar, während die Schweiz berühmt war wegen ihrer Öfen aus bemalter Fayence (Abb. 30). Aber inzwischen war in England das Steingut und in Deutschland das Porzellan erfunden worden, die beide in kurzer Zeit die Fayence verdrängten, so daß im 19. Jahrhundert die Fayencefabrikation schon völlig ausgestorben war.

Das STEINGUT unterscheidet sich von der Fayence durch das verwendete Rohmaterial. Dieses ist beim Steingut durch allerlei physische und chemische Prozesse verfeinert, so daß es bildsamer, widerstandsfähiger und weniger porös ist als der gewöhnliche Töpferton. Die Masse wird ver-



Abb. 53. Schwarzes Wedgwood-Steingut im Nordböhmischen Gewerbemuseum.

schiedenartig gefärbt oder wird weiß gelassen. Im Brande verändern sich die Farben nicht. So ist es möglich, dünnwandigere Gefäße herzustellen und statt der Zinnglasur die durchsichtige Bleiglasur zu verwenden oder sie unglasiert zu lassen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Herstellung des Steingutes zum erstenmal im größeren Maßstabe betrieben von Josiah Wedgwood in England (Abb. 53). Und von hier aus nahm es seinen Siegeslauf über den ganzen Kontinent. Die Fayencefabriken wurden samt und sonders in Steingutfabriken umgewandelt.

Mit dem Steingut darf das STEINZEUG nicht verwechselt werden. Dieses wurde zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance am Niederrhein, in Sachsen, Franken und in Flandern hergestellt und besitzt einen ganz eigenartigen Charakter, den es mit keinem andern Produkt der Töpferei teilt: Die gewöhnliche Tonerde wird bei sehr großer Hitze in eine gewisse Sinterung übergeführt, so daß der betreffende Gegenstand äußerlich wohl



Abb. 54. Siegburger Steinzeug aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.

den Formcharakter der Fayence hat, aber nicht wie diese glasiert werden muß. Des bessern Aussehens halber wird immerhin die Kochsalzglasur verwendet, welche dadurch entsteht, daß die Kochsalzdämpfe auf das im Brennofen befindliche Gefäß einwirken und mit einer dünnen farblosen Glasur überziehen. Dazu kommen noch einige Farben, vor allem Blau und Violett. Je nach der verwendeten Tonmasse sind die Steinzeuggefäße hellgelb bis dunkelbraun oder grau. Eigentümlich ist ferner die Verwendung von Formen, während fast alle andern Töpfereien mit der Scheibe hergestellt werden. Die Verzierungen sind ausnahmslos plastische; sie werden meist besonders geformt und aufgesetzt (Abb. 54). Typisch sind die kleinen Figurenreliefs, die sich um das Gefäß herumziehen und die Masken der Bartmännchen. Oft auch wurden die Krüge geschnitten in der Art von Kerbschnitzereien. Das alles ergibt einen kräftigen, derben, aber nicht unschönen Charakter. Es ist kein Zufall, daß gerade das Steinzeug in Deutschland seine typische Ausgestaltung erhalten hat. Für Wasserkrüge, Humpen und Becher wird es heute noch hergestellt, freilich nicht in der Ausschließlichkeit wie zur Zeit der Renaissance.

Ein ungelöstes Problem stellt die Technik der ANTIKEN KUNSTTÖPFEREI dar. Es gelang nämlich, die Tonerde durch den Brand an ihrer







Abb. 55. Griechische schwarzfigurige Amphore im Vatikan in Rom.



Abb. 56. Griechische rotfigurige Henkelvase im k. k. Hofmuseum in Wien.

Oberfläche hart, glatt und glänzend zu machen, so daß eine Glasur im eigentlichen Sinne überflüssig wurde. Die griechische Kunsttöpferei zeichnet sich vor allem durch ihre schönen, in Linienführung und Größenverhältnissen unerreichten Formen aus; der Ton, der für alle feineren Gefäße verwendet wurde, läßt sich sehr dünn verarbeiten und hält die zarteste Modellierung fest. Die Gefäße wurden fast ausnahmslos mit Malereien in schwarzer Lackfarbe geschmückt, welche zusammen mit dem Rot des gebrannten Tones eine sehr schöne Wirkung ergab (Abb. 55). Die Darstellungen sind der Fläche, welche sie zu schmücken haben, angepaßt und so vereinfacht, daß man mit den beiden erwähnten Farben auskam. Immerhin wurde später noch Weiß und Gelb hinzugefügt; diese Farben wurden aber nicht wie das Schwarz eingebrannt, sondern dem fertig gebrannten Gefäße aufgemalt (Abb. 56). Es ist erstaunlich, welchen Reichtum an Erfindung und malerische Wirksamkeit diese in der Technik so einfachen Vasenbilder aufzuweisen haben. Selten sind mit so einfachen Mitteln so vorzügliche dekorative Malereien geschaffen worden.

Den andern Höhepunkt der Kunsttöpferei bildet die PORZELLAN-MANUFAKTUR. Sie verdankt ihre hervorragende Stellung den vorzüglichen technischen und ästhetischen Qualitäten des von ihr verwendeten Materials: Kein anderes ist wie dieses in der Herstellung so bildsam, in fertigem Zustande so leicht, durchscheinend, in der Masse durch und durch weiß, völlig hart und wasserundurchlässig.



Abb. 57. Chinesische Porzellanschüssel aus dem 17. Jahrhundert, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.



Abb. 58. Nymphenburger Porzellanteller um 1770, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

Der Ursprung des Porzellans ist in China zu suchen. Dort stand von jeher die Kunst der Töpferei in hoher Blüte. Man fabrizierte ein vorzügliches, aber dickwandiges Steingut. Noch vor dem Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung war die Herstellung des eigentlichen Porzellans geglückt, und die Formen der Steinguttöpferei und vor allem der hochentwickelten Bronzegefäßkunst wurden auf dieses übertragen (Abb. 31, 32). Die Blaumalerei unter der Glasur, welche hier zuerst ihre Anwendung fand, wurde dann von den westasiatischen Völkern, besonders von den Persern, für ihre eigenen Fayencetöpfereien verwendet (Abb. 51); auch in der Form waren diese vielfach von China abhängig.

Vereinzelte Porzellangefäße kamen früh nach Europa und erregten hier Aufsehen. Aber eine größere Bedeutung bekam der Import chinesischen Porzellans erst nach der Entdeckung des Seeweges nach Indien. Es wurde bald zu einem begehrten, aber kostspieligen Artikel. Die europäischen Fürsten waren darauf erpicht, möglichst viele schöne und große Porzellangefäße aufzustellen und zu benützen. Der europäische Geschmack veranlaßte dann auch eine eigentliche Exportindustrie in China: Das Porzellan wurde mit europäischem Dekor versehen, wobei Kupferstiche aller Art als Vorlagen dienten; riesige Prunkvasen wurden eigens für die europäischen Abnehmer hergestellt.

Es ist klar, daß man in Europa schon früh Anstrengungen machte, selbst Porzellan herzustellen. Dies gelang aber erst dem Alchymisten Johann Friedrich Böttger in Dresden im Jahre 1707. Unter seiner Leitung wurde noch im gleichen Jahre die erste europäische Porzellanfabrik eröffnet, und bald entstanden da und dort kleinere und größere Porzellanmanufakturen,



Abb. 59. Venezianische Gläser. Arbeiten des 17. Jahrhunderts.



Abb. 60. Venezian. Gießkanne aus Filigranglas. Arbeit des 17. Jahrh.

denen das Geheimnis der Porzellanbereitung durch entlaufene Arbeiter der Dresdner, später Meißner Manufaktur verraten worden war (Abb. 58). Die Kunst des Rokoko war dem zierlichen und feinen Porzellan merkwürdig wesensverwandt. Und es ist kein Wunder, daß gerade sie für dieses köstliche Material die schönsten Formen erfunden hat. Nicht nur Gefäße und Geräte wurden nun aus Porzellan hergestellt, sondern auch kleine Figuren, welche bloß als Schmuck dienten. Der Bemalung wurde dabei die größte Aufmerksamkeit zuteil. Die Farbenzusammenstellungen waren sehr gewählt, die Muster überaus zierlich und dem Wesen des Materials angemessen. Die dünn glasierte Oberfläche wurde durch feine Reliefornamente belebt, so daß ein anmutiges Spiel von Reflexlichtern entstand. Damit war die europäische Porzellankunst ihrer chinesischen Mutterkunst ebenbürtig geworden; wenn sie auch nicht deren Originalität besaß, waren doch ihre Schöpfungen von einem eigenen Geiste beseelt, und in ihrer Art vollkommen (Abb. 57, 58).

In der Art der Herstellung und zum Teil in der Verwendung und in der äußeren Erscheinung zeigt das GLAS mit der Kunsttöpferei eine große Verwandtschaft. Auch es wird in weichem oder zähflüssigem Zustande geformt und nachher erhärtet. Im Gegensatz zur Töpferei erfordert die Erzeugung des bildsamen Zustandes eine große Hitze, während umgekehrt die Erstarrung durch die Abkühlung ohne weiteres erfolgt. Die Gefäßkunst

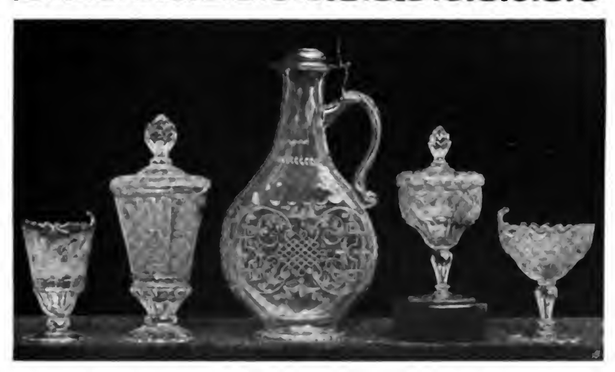


Abb. 61. Schlesische Gläser aus der Zeit von 1720—1750, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

spielt beim Glas die Hauptrolle; dabei kommt zumeist die geschwungene Form des zähflüssigen Materials zum Ausdruck. Neben der Gestaltung in weichem Zustande, kommt noch die Ornamentierung durch Schneiden, Ätzen, Bemalen und Färben in Betracht.

Die ältesten Glasgefäße finden sich in Ägypten, von wo aus sich die Technik nach den vorderasiatischen und europäischen Ländern verbreitete. Besonders die altrömische Glasindustrie erreichte eine hohe technische Vollendung.

Während des Mittelalters ist die Glastechnik ziemlich in Vergessenheit geraten. Verstanden auch die Byzantiner und vor allem die Sarazenen noch schöne Gefäße herzustellen und sie mit eingebrannten Emailfarben zu schmücken, so sind dagegen die Arbeiten des Abendlandes von relativ untergeordneter Bedeutung.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm die Glasindustrie erst in Venedig, wo seit dem 16. Jahrhundert wunderbar feine, bizarr aber doch geschmackvoll gestaltete Gläser hergestellt wurden, die so gebrechlich erscheinen, daß sie recht eigentlich nur den Bedürfnissen der geräuschlosen, von keinem Wagengepolter erschütterten Lagunenstadt entsprechen. Die durchsichtigen, weißen oder bunten, oft wie mit feinem Goldstaub überpuderten Kannen, Kännchen, Pokale sind mit zierlichen, wunderbar verschlungenen Henkeln oder Füßen versehen, die, solange sie noch weich waren, durch Kneifen mit einer Zange eine eigentümlich phantastische Form erhalten haben (Abb. 59). Andere venezianische Gläser zeigen weiße oder bunte Fäden in der Glasmasse (Abb. 60).

Die Formen der deutschen Gläser des 16. und 17. Jahrhunderts haben keinen besonderen Kunstwert; die Glasmasse ist meist trübe, ins Grünliche spielend. Interessant werden sie aber durch die Emailmalereien, mit denen sie geschmückt sind; die Farben sind durch Einbrennen befestigt. Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts besitzen wir zahlreiche Humpen, die mit bunten Wappenmalereien verziert sind. Besonders beliebt sind die Wappen des Deutschen Reiches und seiner hervorragendsten Fürsten. Seit dem 17. Jahrhundert blüht die böhmische Kristallglasfabrikation, deren künstlerische Bedeutung nicht nur in dem ausgewählt schönen Material zu suchen ist, sondern hauptsächlich auf der Geschicklichkeit beruht, mit der die Gefäße durch Schleifen dekoriert sind. Das Harte, Scharfe und Klare des Materials kommt gerade bei dieser Dekoration, die etwas steif und starr ausfällt, vollkommen zum Ausdruck (Abb. 61). In neuester Zeit ist das Glas mehr malerisch behandelt worden; besonders tritt die farbige Behandlung in den Vordergrund. In der Beleuchtungstechnik werden die farbigen Glasflüsse zu prachtvollen Effekten benützt, wobei mehr das Material selbst als seine Form wirksam wird.

Die Verwendung farbiger Glasstücke zu Mosaikbildern und die Glasmalerei wird im Zusammenhange mit der Malerei behandelt werden.

Die Verarbeitung der METALLE zu Gefäßen und Geräten, Schmuck- und Nutzgegenständen aller Art geht im Prinzip ähnlich vor sich wie die Glasfabrikation: Durch Schmelzen und Schmieden, durch Gravieren und Schneiden des gehärteten Metalls werden Formen und Schmuck erzeugt. Dazu kommt nun noch die Kunst des Treibens, das Bearbeiten mit dem Hammer in festem Zustande, das Gießen und Prägen und neuerdings die Gewinnung galvanischer Niederschläge.

Aber nicht nur die Formen des Metalls werden auf diese mannigfache Weise zu ästhetischer Wirksamkeit gebracht, sondern das Material selbst ist durch seinen Glanz und seine Farbe fähig, unser Auge zu erfreuen. Die Technik muß freilich diese Vorzüge des Materials auszunützen verstehen. Die Widerstandsfähigkeit gegen schädliche Einflüsse aller Art machen das Metall zu einem beliebten und unentbehrlichen Material für alles, dem eine starke Abnützung droht oder was zu einer langen Lebensdauer bestimmt ist.

Neben der rein plastischen Bearbeitung kommt auch die tektonische in Betracht: das Zusammenfügen einzelner Teile, die Herstellung ganzer Behältnisse und Möbel, ja ganzer Bauten fällt unter diesen Begriff.

GOLD UND SILBER wurden wegen ihrer schönen Farbe, welche unter der Oxydation nicht zu leiden hat wie die der anderen Metalle, sehr gern verarbeitet. Doch das seltene Vorkommen setzte ihrer Verwendung enge Schranken. Nur für den Schmuck und das Tafelgerät der begüterten Klasse, für die Repräsentationskunst der Kirche und der weltlichen Mächte kamen diese kostbaren Materialien in Betracht.





Abb. 62. Silberner Reliquienschrein, rheinländische Arbeit aus dem 13. Jahrhundert, in der Kirche zu Beckum.

Die Goldschmiedekunst des Altertums stand technisch und künstlerisch auf hoher Stufe. Besonders die Kunst des Treibens und Gravierens, aber auch die des Gießens und Schmiedens wurden meisterhaft ausgeübt. Antike Schmuckgegenstände und Tafelgeräte, welche da und dort gefunden worden sind, beweisen das zur Genüge.

Aber auch die Goldschmiedekunst des Mittelalters stand auf hoher Stufe. Erscheint die Form der von den germanischen und keltischen Völkern geschaffenen Goldarbeiten, vorzüglich Schmuckgegenständen, auch noch roh, so ist die Arbeit, besonders die Ausführung der Filigranverzierungen, doch ganz vortrefflich zu nennen. Freilich sind nur wenige Proben dieser heidnischen Kunstleistungen uns erhalten, nur Schmuckstücke, die entweder den Toten ins Grab mitgegeben wurden oder vergraben und vergessen worden waren, um erst heute wieder ans Tageslicht befördert zu werden. Nur ein verschwindend kleiner Teil der frühmittelalterlichen Goldschmiedearbeiten hat sich in unsere Zeit hinübergerettet. Der Wert der Edelmetalle reizte die Habgier, und was den Kriegsstürmen, den Geldnöten nicht zum Opfer fiel, wurde umgeformt, um, den jeweiligen Stilrichtungen entsprechend, eine neue, moderne Gestalt zu erhalten.

Abb. 63. Silberne vergoldete Becher, süddeutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts, im Rathause zu Regensburg.

Erst seit dem 12. Jahrhundert ist eine größere Zahl von Goldschmiedewerken, der überwiegenden Menge nach für kirchliche Zwecke bestimmt, in den Kirchenschätzen oder Museen erhalten. Wir wissen jedoch, daß an den Fürstenhöfen prächtige Schmucksachen, Goldbroschen, Armbänder und Ohrringe gebraucht wurden, daß silbernes und goldenes Tafelgeschirr und kostbare Tafelaufsätze bei festlichen Gastmählern die Tische schmückten. Alle diese Kunstwerke sind eingeschmolzen worden, teils um das Edelmetall wieder in Geld umsetzen zu können, teils um zu neuen Formen umgestaltet zu werden.





Abb. 64. Silberner Willkommbecher; Stockholmer Arbeit um 1730, i. Nordischen Museum in Stockholm.



Abb. 65. Silberne Schokoladenkanne, englische Arbeit um 1777, im Victoria- und Albert-Museum in London.

Die tektonischen Gebilde der mittelalterlichen Goldschmiedekunst schließen sich eng an die Architekturformen an, besonders die kirchlichen Schreine und Behälter sind oft genaue Kopien im kleinen von Architekturteilen und ganzen Gebäuden (Abb. 62).

Die so hergestellten Werke werden noch mit Emaillierungen oder Figuren verschönert, die, rund getrieben oder nur im Relief gearbeitet, oft auch mit farbigem Email überzogen sind. Edle Steine, im frühen Mittelalter zumal geschnittene Kristalle, Karneole, Onyxe oder Topase, die aus der Römerzeit noch als Kostbarkeiten bewahrt worden waren, setzt man zum Schmucke reicherer Kunstwerke gern ein. Glatte Flächen des Metalls werden durch eingeschnittene Verzierungen, Gravierungen belebt. So ist der Goldschmied ein Meister, der tüchtig zeichnen und modellieren gelernt



Abb. 66. Antike Bronzegefäße im Museo nazionale in Neapel.

haben muß, der von der Baukunst einiges versteht, mit der Gußtechnik, mit dem Grabstichel umzugehen weiß. Dies erklärt, daß die Goldschmiede diesseits der Alpen, wo strenge Zunftordnungen die Gebiete der einzelnen Handwerkszünfte abgrenzten, zugleich als Münzstempelschneider und als Siegelstecher tätig waren, daß von ihnen wahrscheinlich die Kupferstichkunst erfunden, jedenfalls aber zuerst praktisch geübt worden ist.

Hatte bis in das 16. Jahrhundert die Goldschmiedekunst hauptsächlich für die Kirche gearbeitet, so werden seit dieser Zeit die erhaltenen Denkmäler der Profankunst zahlreicher (Abb. 63).

Dahin gehören die mannigfach gestalteten Pokale und Trinkgefäße; bald sind Figurenreliefs in getriebener Arbeit auf ihnen angebracht, bald Emaillierungen eingeschmolzen. Nautilus- und seltene Schneckenschalen, Kokosnüsse oder Straußeneier werden zu Trinkgefäßen kostbar und mit vollendetem Geschmack gefaßt. Tafelaufsätze aus Edelmetall dürfen bei dem vornehmen Festmahle nicht fehlen. Vor allem aber legte jene Zeit Wert auf künstlerisch geformten Schmuck. So werden goldene und silberne Gürtel und Ketten geschmiedet, für die Männer fein ziselierte Griffe und Scheiden der Paradeschwerter und Dolche, für die Frauen die aufs mannigfachste gestalteten, mit Edelsteinen und Perlen besetzten, mit Emailschmelzwerk verzierten Kollieranhänger.

Die Goldschmiedekunst der Barockzeit gefällt sich in schweren, breitflüssigen Formen, welche dem glänzenden Material vielleicht noch besser angepaßt sind als die oft allzu reichen, fast kleinlichen Formen der



Abb. 67. Deutsche und flandrische Bronzekanne aus dem 15. Jahrhundert, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

Renaissance (Abb. 64). Die Aufgaben bleiben im wesentlichen dieselben, auch die Technik fügt nichts Neues hinzu. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts macht sich ein Zurückgehen der Goldschmiedekunst in der Verwendung für Trinkgerät bemerkbar: Das Glas, zum Teil auch das Porzellan, tritt mehr und mehr an die Stelle der Edelmetalle. Dafür schafft die Taschenuhrenindustrie, die Toilettenbedürfnisse und die Vorliebe für Dosen, Fläschchen, Anhänger, Notiztäfelchen, Berlockes und andere Kleinigkeiten neue Formen und Arten der Goldschmiedekunst.

Die kriegerische Zeit steht der Entstehung größerer Gegenstände aus Edelmetall feindselig gegenüber; Ludwig XIV. ließ die kostbaren silbernen und goldenen Tische, Leuchter, Vasen und Tischgeräte, die er einst selbst hatte anfertigen lassen, in die Münze wandern; die Revolution zerstörte das Wenige, was noch übrig geblieben war. Die kirchliche Goldschmiedekunst hatte nur indirekt unter dieser Not zu leiden: Es wurde wenig Neues geschaffen, aber das Alte wurde nur in wenigen Fällen angetastet.

Zur Zeit des Klassizismus werden auch die Formen der Goldschmiedearbeiten schlichter, zeigen aber einen hohen Grad von Eleganz trotz einer gewissen Nüchternheit und Armut an Erfindung (Abb. 65).

Die heutige Goldschmiedekunst sucht dem Material seine schönsten Seiten abzugewinnen: Breite Flächen und Buckel, leicht gehämmert oder völlig glatt; andere Goldschmiede zeigen im Gegenteil, wie fein sich Gold und Silber modellieren läßt. Dabei machen die Meisterwerke der alten Goldschmiedekunst natürlich ihren Einfluß geltend.

Daneben sind freilich noch eine beträchtliche Anzahl von Goldschmieden tätig, die alte Formen genau kopieren, ohne dabei zu bedenken, daß sie damit ihrer Kunst das größte Armutszeugnis ausstellen; oder gar solche, welche die Naturform ihrer Vorbilder (seien es Menschen, Tiere, Pflanzen oder Kulturerzeugnisse) in Gold und Silber nachbilden, ohne die Stilform des Materials zu berücksichtigen. Die Ehrengeschenke und Siegerpreise, welche als die Hauptaufgaben der heutigen Goldschmiedekunst erscheinen, sind leider meistens von der letzten Art.

Das KUPFER wird selten rein verwendet, da es nicht leicht zu bearbeiten, vor allem für den Guß unbrauchbar ist; nur die Treibarbeit eignet sich für dieses Metall. Oft ist die Kupferarbeit vergoldet worden, um so ein Surrogat für die Goldschmiedekunst zu bieten. Die Kirchenkunst des Mittelalters bietet dafür eine stattliche Zahl von Beispielen. Im 16. und 17. Jahrhundert finden wir kupferne Kessel, Kannen, Schalen und Prunkteller, fast ausnahmslos getriebene oder gravierte Arbeiten. Das Innere derselben ist verzinnt, um das Entstehen von Grünspan zu verhindern. Die Formen sind der Technik entsprechend breit und flächig behandelt. In neuester Zeit werden Kupferreliefs auf galvanischem Wege gewonnen, welche aber keinen selbständigen Kunstwert besitzen.

Die BRONZE, eine Legierung von Kupfer und Zinn, wurde schon in vorhistorischer Zeit verwendet, da sie sich vorzüglich gießen läßt. Dabei ist sie hart und geschmeidig, so daß sie poliert und ziseliert werden kann. Das Messing, bei welchem Kupfer und Zink vermengt werden, zeigt ähnliche Eigenschaften.

Die antike Kunst fertigte einen großen Teil ihrer Geräte und Gefäße aus Bronze: Dreifüße, Lampen, Kandelaber, auch ganze Möbel und Bauteile (Abb. 66).

In Byzanz, wohin die Bronze von Rom aus eingedrungen war, wurde sie unter orientalischem Einfluß flach bearbeitet, während das Abendland im Mittelalter mehr die plastische Gestaltung und Verzierung zur Anwendung brachte. Der Bischof Bernward von Hildesheim (gest. 1022) machte sein Kloster zu einer Pflegestätte der Bronzekunst. Kirchliche Geräte aller Art wurden in dieser Technik ausgeführt: Leuchter, Gitter, Türen (Abb. 26), Thronsessel, Gießgefäße in den abenteuerlichsten Formen (Abb. 67), Taufbecken und anderes.

Zur Zeit der Renaissance nahm die Bronzekunst besonders in Italien einen neuen Aufschwung. Die plastische Behandlung wiegt vor; das klassische Altertum wirkt auf die Bronzekunst ebenso stark ein wie auf die Architektur. Formen von Menschen, Tieren und Phantasiegeschöpfen werden vielfach zum Schmuck der Bronzegeräte verwendet. Die Türklopfer und Handleuchter sowie die vielen Aufgaben der Kleingerätkunst finden einen klassischen Ausdruck in der Bronzekunst der italienischen Renaissance.



Abb. 68. Zinngefäße um 1600; die Kanne eine Arbeit von François Briot, die Krüge Straßburger Arbeit.

Die deutschen Rotgießer nahmen die italienischen Anregungen zum Teil auf und bildeten sie selbständig weiter.

Bemerkenswert sind die Bronze- und Messingverzierungen, welche im 18. Jahrhundert an den Ecken und Kanten der Möbel als Griffe und Schloßbleche Verwendung fanden (Abb. 33). Sie wurden im Stil der Zeit sorgfältig modelliert und gegossen: Als Rokokoschnörkel, in der klassischen Zeit als Architekturglieder, Säulen, Karyatiden, Hermen und Löwen. In der Empirezeit wurde mit massigen und überreichen Bronzebeschlägen geradezu Mißbrauch getrieben. Kein Teil der Möbelkunst wurde von ihnen verschont. Unsere Zeit verwendet die Bronze vor allem für die Beleuchtungskörper und das Kleingerät, wobei die neueren Tendenzen auf eine zweckdienliche Gesamtform das Hauptgewicht legen und mit plastischem Schmuck sparsam umgehen.

Das ZINN eignet sich vortrefflich für den Guß, wird aber auch graviert und getrieben. Obwohl seit den frühesten Zeiten bekannt, war es wegen seiner Seltenheit nicht geeignet, im Rahmen des Kunstgewerbes eine größere Rolle zu spielen, bis dann im 15. Jahrhundert im Erzgebirge und in Indien eine größere Menge dieses Metalls auf den Markt kam. Im 15. und 16. Jahrhundert wird besonders in Deutschland und Frankreich die Zinngießerei

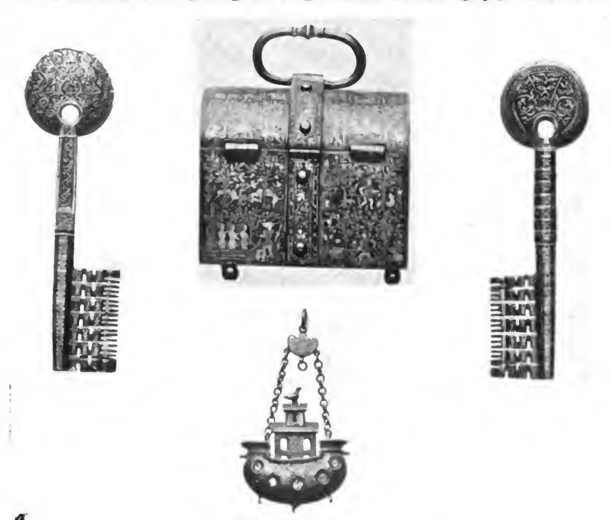


Abb. 69. Italienische Tauschierungsarbeiten des 16. Jahrhunderts, im Museo d'arte industriale in Mailand.

zu hoher Blüte gebracht. Tafelgeschirr und Kirchengefäße wurden in dieser Technik hergestellt, nicht nur als Gebrauchsgegenstände, sondern auch als Prunkgefäße mit reichem Reliefschmuck (Abb. 68).

In der Barock- und Folgezeit wurde die Zinngießerkunst weiterhin, wenn auch nicht mit dem Erfolge wie zur Zeit der Renaissance, betrieben. Zum Teil mußten ihre Erzeugnisse als Ersatz für die Silberschmiedearbeiten dienen, welche, wie oben ausgeführt wurde, aus ökonomischen Gründen darniederlag. Dabei wurden auch die Formen von der Silberschmiedekunst übernommen. Heute ist das Zinn zumeist durch andere Materialien verdrängt worden; nur in der verfeinerten und widerstandsfähigeren Gestalt des Kayserzinns wird es zu Tafelgeräten verwendet.

Das EISEN nimmt unter den Metallen eine eigene Stellung ein, indem es wohl stärker und widerstandsfähiger, aber mühsamer zu bearbeiten ist als alle andern. So erklärt es sich, daß im Altertum wohl Gebrauchsgegenstände aus Eisen gefertigt wurden, die aber kaum einen künstlerischen Wert

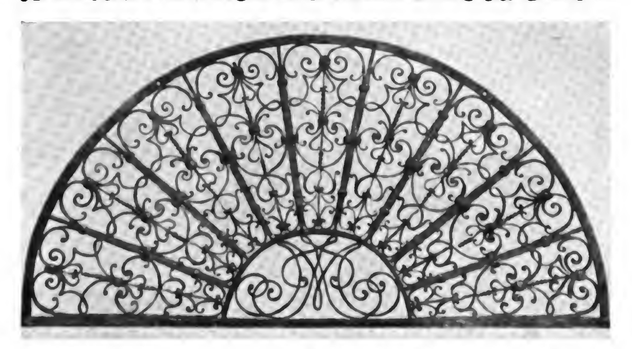


Abb. 70. Oberlichtgitter. Französische Arbeit vom Ende des 17. Jahrhunderts, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

beanspruchen können. Von Verzierungen des Eisens konnte dabei gar keine Rede sein. Auch die Germanen kannten schon früh die Kunst des Schmiedens; kam auch vor allem in Betracht, daß sie Waffen, besonders Schwerter, die jeden Anforderungen des Krieges entsprachen, zu arbeiten vermochten, so wußten sie doch auch Zieraten geschmackvoll auszuführen, wie die in Frankengräbern gefundenen eisernen Zierscheiben und Gürtelschnallen beweisen, die gewöhnlich noch mit Gravierungen geschmückt sind, Bandgeflechten oder tierähnlichen Motiven. Diese Gravierungen werden zuweilen mit dem Grabstichel oder durch Ätzung in das Eisen vertieft und mit Silber oder Gold ausgelegt. Die eingeschnittenen Linien sind dann mittelst des Stichels nach den Seiten unten erweitert; legt man nun den Gold- oder Silberdraht auf die Gravierung und hämmert ihn ein, so füllt er jene Erweiterung aus und läßt sich nun nicht mehr aus dem Eisenstücke loslösen.

Diese alte Technik wird im späteren Mittelalter wieder unter Einfluß orientalischer Vorbilder in Italien angewendet. Man bezeichnet sie mit dem Namen Tausia (Tauschierung) oder Azzimina. Die Einlagen von Silber oder Gold werden entweder in der schon beschriebenen Art hergestellt, oder man vertieft die Stellen und macht sie rauh, so daß beim Einhämmern das Edelmetall festhaftet, oder man entwirft auf dem glatten Eisen mittelst eines gezahnten Rädchens die Zeichnung und hämmert die Silberblättchen ein, die sich dann an den rauhen Partien mit dem Eisen verbinden (Abb. 69). In dieser Technik sind die indischen und persischen Teller und Flaschen ausgeführt.

Aus Italien kam diese Kunstübung auch nach Deutschland und wurde

Abb. 71. Prachtrüstung Christians II., Kurfürst von Sachsen. Augsburger Arbeit des 16. Jahrhunderts, im kgl. historischen Museum in Dresden.

von den deutschen Waffen- und Plattenschmieden viel verwendet. Später geht die Technik der Tauschierung ganz verloren; nur im Baskenlande ist sie ununterbrochen geübt worden.

Die Schmiedekunst nimmt erst im Mittelalter einen bedeutenderen Umfang und eine höhere ästhetische Bedeutung an. Ihre ersten beachtens-



werten Leistungen sind die Beschläge, welche oft die ganze Holzfläche mit einem Netz von Ranken und Bändern überzogen (vgl. Abb. 25). Daneben waren es kunstvolle Gitter, Wand- und Kronleuchter und Sakramentshäuschen, welche aus Eisen geschmiedet und aufgebaut wurden. Die Arbeiten, welche eine große Haltbarkeit erforderten und nicht aus der Nähe angesehen werden wollten, erschienen für die Ausführung in Eisen besonders geeignet.

Die Renaissancezeit hat eine Menge der trefflichsten Schmiedearbeiten aufzuweisen; die künstlich nach Art der Schreiberschnörkel verschlungenen Gitter zu Umwehrungen, für Brunnenhäuser, zu Oberlichten über den Haustüren, die schönen Beschläge, die wir an den Türen und Fenstern alter Häuser finden, die Wirtshaus- und Herbergenwahrzeichen, die mächtigen Kandelaber und Wandleuchter zeugen ebenso von dem Geschmack als von der technischen Kunstfertigkeit der Schmiede des 16. Jahrhunderts. An den Barock- und Rokokobauten sind die Schmiedewerke oft von vollendeter Schönheit, dem architektonischen Stile angemessen und mit bewunderungswerter Geschicklichkeit ausgeführt (Abb. 70).

Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts verdrängte die Kunst das Eisen zu gießen die alte Schmiedekunst mehr und mehr. Zunächst waren die gegossenen Eisengeräte noch geschmackvoll, wenn auch, dem Stile der Zeit entsprechend, recht nüchtern. Die eisernen Schmuckgegenstände aus der Zeit der Befreiungskriege vermögen, was die Form und die sorgfältige Ausführung anbelangt, den Vergleich mit den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst wohl auszuhalten. Doch wird die Behandlung des Gußeisens um so unkünstlerischer, je mehr sie sich unserer Zeit nähert. Die Arbeit für den Markt läßt auch hier das Gefühl für künstlerische Werte völlig untergehen und richtet sich nur nach dem finanziellen Vorteil.

Mit dem Aufschwung des Kunsthandwerkes in den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts wurde auch die Schmiedeeisenkunst wieder zu Ehren gezogen und hat seitdem nie mehr ganz aufgehört, für wichtigere Aufgaben verwendet zu werden. Die derbe und geschickte Handarbeit, welche sie erfordert, läßt indessen nicht zu, daß sie allzu populär wird. Anderseits wurde oft auch des Guten zu viel getan, indem man das Wesen des Schmiedeeisens verkannte und es, statt kräftig und großzügig, in feinen, verkünstelten Formen behandelte, die viel eher der Goldschmiedekunst angepaßt waren.

Eine Spezialität der Schmiedearbeit bildete das Plattnerhandwerk. Kunstgerecht geschmiedete Rüstungen wurden erst seit dem 14. Jahrhundert getragen: bis dahin hatte der Schmied nur den Eisenhelm zu fertigen gehabt. Allmählich fing man an, auch den Leib, die Beine, die Arme durch passende Eisenplatten zu schützen, bis dann gegen Mitte des 15. Jahrhunderts der den ganzen Körper des Ritters unschließende Eisenharnisch aufkam, dem man nicht unpassend den Namen Krebs gegeben hat. Diese aus blanken oder braun, vielleicht auch blau angelassenen Stahlplatten gebildete Rüstung wird nun oft künstlerisch ausgeschmückt, besonders wenn sie nicht in der





Abb. 72. Dolchscheide in Eisen geschnitten. Süddeutsche oder Schweizer Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Feldschlacht, sondern zur Parade oder zum Turnier getragen werden sollte. Die Azziministen zeichneten mit Silber- und Goldeinlagen zierliche Muster auf den glatten Harnisch, oder derselbe wurde durch getriebene Arbeit mit Reliefdarstellungen, Ornamenten wie Figuren geschmückt (Abb. 71).

Billiger stellte man die Verzierungen her, die durch Ätzung hervorgebracht wurden. Die Metallfläche wurde dann mit einem Ätzgrunde, einem Überzuge von Harz oder Fett gedeckt und in diesen Ätzgrund skizzierte nun der Künstler mit der Radiernadel die Zeichnung, so daß durch das Zeichnen der Metallgrund bloßgelegt wurde. Will man den Hintergrund der Ornamente tief ätzen, so entblößt man ihn ganz von dem schützenden Ätzgrunde. Darauf läßt man Scheidewasser auf die so behandelte Zeichnung wirken; alle vom Ätzgrund bedeckten Partien werden von demselben nicht angegriffen, die bloßgelegten aber mehr oder weniger vertieft, je nach der Dauer, während welcher das Scheidewasser wirkt. Füllt man nun diese Tiefätzung mit schwarzer Farbe, so stehen die Ornamente blank auf dunklem Grunde da. Diese Art der Stahldekoration ist noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verwendet worden.

Seit dem Dreißigjährigen Kriege verschwinden die Rüstungen fast ganz; sie bilden nur noch einen Teil der Galauniform eines Generals oder Fürsten, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist auch diese Verwendung nicht mehr gebräuchlich. Deshalb geht die Plattnerkunst schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts zurück und verschwindet in den folgenden Jahrhunderten vollständig.

Mit der Plattnerkunst ist die der Eisenschneider verwandt. Man liebte früher nicht bloß brauchbare Waffen zu haben, sondern erfreute sich auch im Gegensatz zur heutigen Zeit an deren schönen Form und ihrer geschmackvollen Verzierung. So wurden die Schwertgriffe, die Degengefäße, die Spitzen der Degenscheiden, die Tragriemen mit in Eisen geschnittenen Figuren und Ornamentalzieraten dekoriert, aber immer so geschickt, daß der Reichtum des Schmuckes der Brauchbarkeit keinen Eintrag tat. Selbst noch die Gefäße der Galanteriedegen wurden im 18. Jahrhundert von tüchtigen Eisenschneidern aufs geschmackvollste gestaltet. Die Jagdwaffen,

die Gewehre, Hirschfänger und Saufedern wurden oft prächtig ornamentiert; besonderen Luxus aber trieb das 16. Jahrhundert mit den Dolchscheiden. Dieselben waren mit Reliefs geschmückt; den Hintergrund schnitt man aus, so daß die Bilder à jour gearbeitet erschienen und von dem farbigen Samtfutter, das die eigentliche Scheide bildete, sich nun wirkungsvoll abhoben (Abb. 72). Meister, wie Hans Holbein d. J., haben Vorzeichnungen zu solchen Dolchscheiden geliefert. Auch diese Kunst ist durch die fabrikmäßige Herstellung unserer Zeit verdrängt worden.

Wohl weisen die Körbe unserer modernen Offizierssäbel, die Gurtschließen und Helmbeschläge noch Zierate auf, spärliche Überreste der einst so prunkvollen Kriegsausrüstung. Aber wenn man den Maßstab einer Kunstleistung an diese Verzierungen anlegt, möchte man wünschen, daß sie doch vollständig weggeblieben wären. Besser eine schmucklose Zweckform, als dieser unwürdige Aufputz aus gepreßtem Blech!

Diese Andeutungen mögen einen Begriff geben von der Vielgestaltigkeit und Kompliziertheit der Techniken des Kunsthandwerkes. Die Möglichkeiten, die einer Durchdringung der gesamten Handwerkszweige mit dem Form-Adel der Kunst offen stehen, scheinen unbegrenzt. Darin zeigt sich die ungeheure Wichtigkeit des Kunstgewerbes im Rahmen der übrigen Künste. Keine andere Kunstübung hat einen annähernden Wirkungskreis aufzuweisen; freilich wird das einzelne Erzeugnis des Kunsthandwerkes auch nicht die Bedeutung einer Schöpfung der freien Künste erreichen. Durch die Zweckerfüllung sind ihm zu enge Schranken gezogen; und je willkürlicher seine Formen sich gebärden, um so geringer wird die Aussicht auf künstlerische Vollwertigkeit. Die Selbstverständlichkeit, der klarste Ausdruck seiner Absicht, seines Materials, seines technischen Werdeganges, das alles wiegt schwerer als die originelle Zierform.

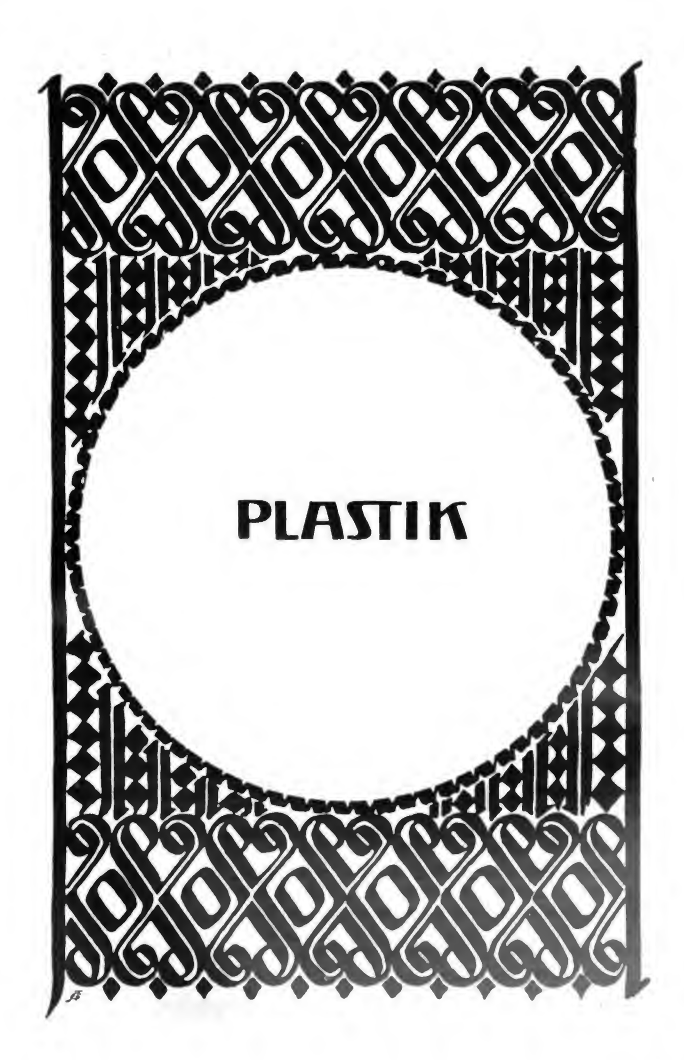
Trotz dieser Wesensverschiedenheit des Kunsthandwerkes mit den freien Künsten zeigt sich auf der andern Seite vielfach eine technische Verwandtschaft. Malerei und Plastik werden herangezogen, um die Schöpfungen des Kunsthandwerkes zu veredeln und zu verzieren. Die Techniken der Malerei und der Plastik treten somit in eine unmittelbare Beziehung zu denjenigen des Kunstgewerbes. Ja, man kann darüber im Zweifel sein, ob ein technisches Verfahren, z. B. die Glasmalerei oder die Gobelinweberei, dem Kunstgewerbe oder der Malerei zuzuweisen ist. In den Kapiteln: Techniken der Malerei und der Plastik finden sich die Besprechungen der mit dem Kunstgewerbe verwandten Arbeitsmethoden.

In allen Zweigen des Kunsthandwerkes ist seit den letzten 150 Jahren ein allmählicher Niedergang des künstlerischen Wertes zu verzeichnen. Und wenn heute Anstrengungen gemacht werden, der Vergröberung und Effekthascherei solide, von künstlerischer Gesinnung getragene Qualitätsarbeit entgegenzuhalten, muß man sich doch sagen, daß diese Bewegung nur kleine Kreise umfassen kann, denn einmal arbeitet der Künstler viel

teurer als der traditionelle Musterzeichner und dann sind nur wenige feinfühlige Menschen empfänglich für das neue Kunstgewerbe. Freilich wird durch das unentwegte Weiterkämpfen dieser kleinen Schar von Idealisten auch ein gewisser Druck auf die Massenproduktion ausgeübt; und man darf die Hoffnung nicht aufgeben, daß sich diese in absehbarer Zeit ganz von der künstlerischen Bewegung ins Schlepptau nehmen läßt.

Demgegenüber ist auf der ganzen Linie ein ungeheurer Aufschwung in der Technik zu verzeichnen, welche heute ungleich rascher, billiger und exakter arbeitet wie früher. Nur eins läßt die heutige Technik fast überall zu wünschen übrig: Die Solidität. So erscheint der ganze Fortschritt der Technik als ein Danaergeschenk, das uns Flitter- und Talmikunst bietet, aber dauerhafte und künstlerisch wertvolle Arbeit verderben ließ. Es ist keine Marotte, daß so viele Kunstfreunde sich mit alten Stücken ausstatten. Sie wollen eine Leibgarde von ehrenfesten, wahrhaftigen Geräten um sich sehen, keine aufgestutzten Windbeutel, welche bald den Dienst versagen und unbrauchbar und unansehnlich werden. Darum ist die Parole des neuen Kunstgewerbes eine zweifache: Vorwärts und rückwärts! Vorwärts zu neuen Formen, welche den neuen Lebensbedürfnissen und Gewohnheiten in ebenbürtiger Weise dienen, rückwärts zu der alten, handwerksmäßigen Gesinnung, welche ehrlich und liebevoll im Gedanken an den künftigen Besitzer ihr Werk tut.




PLASTIK

1. Das Wesen der Plastik.

Die Plastik ist wie die Architektur eine Kunst der Raumgestaltung; doch während bei jener der Innenraum als das Wesentliche angesehen werden muß, ist es bei dieser vielmehr die konvexe, sich nach außen wölbende Form, welche in Betracht kommt. Durch das Spiel von Licht und Schatten und durch die Kontur des plastischen Bildwerkes ergeben sich Gesichtseindrücke, welche an unser ästhetisches Empfinden appellieren. Ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen der Plastik und den Erzeugnissen der Architektur und des Kunsthandwerkes liegt darin, daß diese stilisierte Abbildungen von wirklichen Organismen und leblosen Dingen schafft; jene aber ihre Form allein Zweck und Schönheitsempfinden verdanken. Sind die plastischen Arbeiten so ausgeführt, daß sie der Natur nachgebildet erscheinen und von allen Seiten beschaut werden können, so werden sie als Rundplastik bezeichnet; ist dagegen das Werk so angelegt, daß es, gleich wie ein Bild, nur von einer Seite betrachtet werden soll, daß der Hintergrund, von dem sich die einzelnen Figuren abheben, eine mehr oder minder ebene Fläche bildet, so nennt man es Relief, und je nachdem die Figuren runder oder flacher aus dem Hintergrunde hervortreten, spricht man von Hochrelief (Abb. 94) oder Flachrelief (Abb. 78, 79).

Die menschliche Gestalt darzustellen ist, wenn nicht die einzige, so doch die Hauptaufgabe der Plastik, und zwar ist eine weit größere Kenntnis des Körpers und seiner Struktur dazu erforderlich als bei den Werken der Malerei, weil sich hier Fehler und Verstöße gegen die Wahrheit viel eher bemerklich machen als bei einem Gemälde, bei welchem es auf „Richtigkeit" weniger ankommt als auf malerische Qualitäten. Nicht allein in dieser Hinsicht aber stellt man an ein plastisches Kunstwerk höhere Ansprüche: man verlangt auch, daß Statuen, von allen Seiten betrachtet, immer eine schöne Umrißlinie zeigen. Daß diesen Anforderungen nur schwer zu entsprechen ist, daß manche gute Ideen diesen Rücksichten geopfert werden müssen, liegt ja auf der Hand. Bei einem statuarischen Werke ist zudem der Künstler genötigt, mit wenigen Figuren das auszusprechen, was er zu sagen hat; er kann in einer Gruppe nicht über die Menge von Gestalten disponieren, die dem Maler zur Verfügung steht; er muß auch mit wenig Mitteln sein Ziel zu erreichen wissen (Abb. 94, 102).

Ursprünglich ist die Plastik an die Architektur gebunden; sie hat einzig und allein die Aufgabe, die Werke des Baumeisters zu schmücken. Sorgfältig wird darum der Künstler erwägen, für welche Stelle sein Werk berechnet ist; die Proportionen seiner Figuren werden sich strecken, selbst über das Naturwahre hinaus, sobald sie hoch über dem Auge des Beschauers ihren Platz finden sollen (Abb. 96); er wird mehr auf eine kräftige Wirkung hinarbeiten, wenn sein Werk nur aus der Ferne betrachtet werden kann (Abb. 80), größeres Gewicht auf die Ausführung der Einzelheiten legen, so bald ein nahes

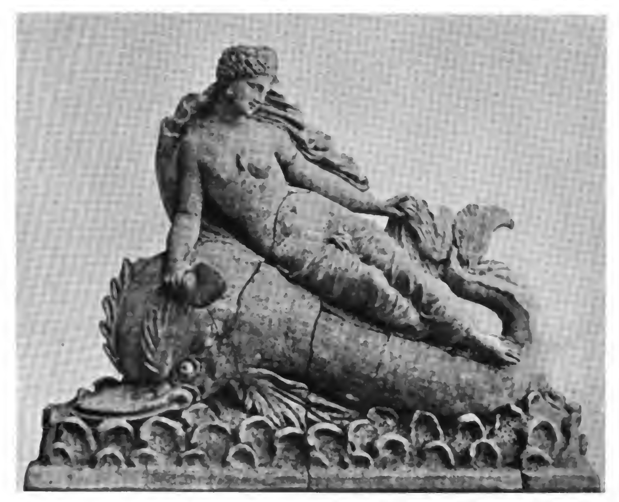


Abb. 73. Griechische Terrakottafigur: Venus auf einem Delphin, im Metropolitan-Museum in New York.

Herantreten an die Arbeit möglich ist. Er wird wohl unterscheiden, ob seine Arbeit im Freien einen Platz finden soll oder ob sie für einen Innenraum bestimmt ist, und dann wird er nicht verfehlen, die Beleuchtung mit in Betracht zu ziehen. Die Beobachtung aller der hier nur angedeuteten Rücksichten setzt den Künstler in den Stand, für den bestimmten Zweck ein möglichst wirksames Werk zu schaffen.

Daß viele solche Arbeiten, herausgerissen aus der alten, wohlerwogenen Umgebung oder in Gipsabguß geformt, in den Museen nicht mehr die rechte Wirkung haben, ist ja leicht erklärlich. Ein plastisches Kunstwerk ist nicht ein Möbel, das man ohne Schaden bald hierhin, bald dahin stellen kann; es kann auch unter anderer Umgebung seine Schönheit bewahren, aber seine rechte Bedeutung hat es nur an der Stelle, für die der Künstler es geschaffen. Die Architektur bietet aber dem plastischen Kunstwerk nicht nur die beste und passendste Stelle: sie gewährt ihm auch den schönsten und wirkungsvollsten Rahmen und Hintergrund (Abb. 91, 92, 101, 102).

Die Künstler des Altertums wie des Mittelalters und der Renaissance



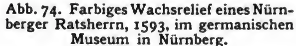


Abb. 74. Farbiges Wachsrelief eines Nürnberger Ratsherrn, 1593, im germanischen Museum in Nürnberg.



Abb. 75. Antike Kamee: Mars, in der Nationalbibliothek in Paris.

haben ihre Arbeiten ausgeführt für einen bestimmten, ihnen wohlbekannten Zweck; sie haben sie nur übernommen, sobald ihnen eine Bestellung die Sicherheit gewährte, den Lohn für ihre Mühe zu ernten; somit waren sie in der Lage, alle jene eben skizzierten Rücksichten zu nehmen, und daß sie dies taten, ist wieder ihren Werken selbst zugute gekommen. Der Künstler der neueren Zeit kann in der Regel nicht so lange warten, bis ein Besteller sich bei ihm meldet: er schafft, und da er das Werk doch verkaufen will, so macht ihm die Wahl des Gegenstandes schon Schwierigkeiten, mit denen die älteren Künstler nicht zu kämpfen hatten. Ist die Arbeit vollendet — d. h. im Atelier ausgeführt, ohne jede Rücksicht auf die einstige Aufstellung — und wird sie verkauft, so hängt es einzig von dem Käufer ab, ob das Kunstwerk einen passenden Platz erhält; je weniger dasselbe einen eigentümlichen Charakter trägt, je mehr es für alle möglichen Stellen verwendbar erscheint, desto besser wird es sich präsentieren. Man muß eine solche Statue im Garten, im Treppenhaus, im Boudoir, im Speisesaale aufstellen können, und sie soll überall gut und schön aussehen. Welches Kunstwerk kann allen diesen Ansprüchen gerecht werden?

Das schlimmste aber sind die öffentlichen Denkmäler, die wie Briefbeschwerer auf die Plätze unserer Städte gestellt werden, ohne daß die Umgebung nur die geringste Beachtung erhält. Und wenn eine solche Statue noch viel größer wäre, sie würde auf einem großen Platze winzig, unbedeutend erscheinen, während sie, an der Fassade eines öffentlichen Gebäudes angebracht, auf die Wangen der Auffahrt, im Treppenhause eines Palastes oder in einer Nische, im Einklang mit der Architektur auf-





Abb. 76. Doppeltaler Kaiser Maximilians I. vom Jahre 1509, im germanischen Museum in Nürnberg.



Abb. 77. Medaille des Dichters Philipp Marerano von Giovanni Boldu (um 1457), in der Nationalbibliothek in Paris.

gestellt, einen bedeutenden Eindruck hervorbringen kann. Das gilt nicht nur von den schwarzen Bronzemännern, die jetzt allerorten zum Andenken an berühmte Männer und solche, die es werden sollen, errichtet werden, und die kaum von Fremden beachtet werden. Auch die meisten Steinfiguren entbehren eines guten, ruhigen Hintergrundes, der ihre Modellierung klar zum Ausdruck kommen läßt. Die Rokokokünstler verstanden ihre Aufgabe besser, wenn sie ihre Marmor- und Sandsteinstatuen gegen die dunkeln Wände der geschorenen Taxushecken setzten. Die Skulptur bedarf des Anschlusses an die Architektur, und je mehr sie ihn sucht und benutzt, wird sie dadurch selbst gewinnen.

Sind der Form des plastischen Kunstwerkes auf diese Weise durch seinen Standort oder durch seine Bestimmung in ihren Grundzügen und Dimensionen bestimmte Grenzen gesetzt, so bestimmt das Material die Art der Umrißführung, die Behandlung der Oberfläche und die Ausgestaltung der Einzelformen. Die Art und Weise, in welcher das geschieht, wird unten im Zusammenhang mit den einzelnen Materialtechniken erörtert werden. Auf dieser Grundlage schafft der Plastiker frei nach seiner Phantasie: Der Stoff, den das Kunstwerk behandeln soll, das Gewand, in welches er ihn einzuhüllen beliebt, das ist seine Angelegenheit, gegebenenfalls die des Auftraggebers.

2. Die Aufgaben der Plastik.

Obwohl die Plastik keinem Bedürfnisse untertan ist wie ihre Schwesterkünste, die Architektur oder das Kunstgewerbe, wird sie sich doch in ihrer Eigenschaft als Schmuck einem gewissen Zwecke unterordnen müssen. Schmücken ist ihr Beruf: Alles bekommt durch sie eine erhöhte Bedeutung,





Abb. 78. Ägyptisches Flachrelief: Opfernder König, im Britischen Museum in London.



Abb. 79. Assyrisches Flachrelief: Krieger. Aus dem Palast des Königs Sargon in Khorsabad, im Louvre in Paris.

ein schöneres Aussehen. Und wie man über dem Schmuck oft den Gegenstand vergißt, der geschmückt werden soll, so auch hier: Oft genug kommt es vor, daß der plastische Schmuck an künstlerischer Bedeutung das Bauwerk übertrifft, um dessentwillen er geschaffen wurde.

Tritt die Plastik in einen engen Zusammenhang mit den Erzeugnissen der Architektur und des Kunsthandwerkes, so verliert sie ihre Naturform;

sie paßt sich in ihrem ganzen Rhythmus, in ihrer ganzen Formengebung dem zu schmückenden Kunstwerke an (Abb. 78—80, 89—91, 94, 95). Sie wird DEKORATIVE PLASTIK im engern Sinne. Sie steht als stilisierte Kunst in einem gewissen Gegensatze zur frei bildenden Plastik, welche sich, soweit es das Material erlaubt, an die Naturform ihres Modells anschließt (Abb. 85, 86). So macht sich die dekorative Plastik einerseits völlig unabhängig von den Formen der Natur (man darf sie also ja nicht etwa auf die Naturtreue hin beurteilen), andererseits wird sie den Gesetzen untertan, welche der Zweckkunst ihre Schranken setzen. Und mit der Freiheit der Gestaltung, welche der Natur keine Rechenschaft schuldig ist, geht die Freiheit in der Auswahl der Motive Hand in Hand. Die dekorative Plastik kann schlechthin alles in den Rahmen ihrer Wirksamkeit hereinziehen, vom inhaltlosen Ornament, das nur als Schmuck Sinn und Berechtigung hat, bis zum erzählenden Relief, das wohl als belebte Fläche dekorativ wirksam ist, das Hauptgewicht aber auf seinen Inhalt legt: Landschaft, Städtebild, Menschen und Tiere, alles das findet man hier, wenn auch in vereinfachter Form.

Meist im Zusammenhang mit der Architektur finden die IDEAL- und KULTSTATUEN ihre Aufstellung. Sie dienen dann zur Belebung des ganzen Architekturwerkes, sind aber durchaus selbständig in ihrem künstlerischen Charakter. Durch die allgemeine und unpersönliche Haltung bilden sie indessen keinen großen inneren Kontrast zu dem Wesen des Bauwerkes, zu dessen Schmuck sie verwendet werden. Sie sind insofern trotz der relativ genauen Nachbildung der Naturformen wesensverwandt mit der rein dekorativen Plastik (Abb. 83, 92, 93).

Erst in der PORTRÄTPLASTIK setzt sich die Befreiung von der dekorativen Auffassung durch. Und auch diese Naturform wird nicht in allen Einzelheiten nachgebildet, sondern das Wesentliche, das Persönliche, wird in erster Linie herausgearbeitet (Abb. 87, 88). Dieses aber läßt sich nur selten vereinen mit den Anforderungen der Dekorationskunst, die mehr auf das Allgemeine, das Formale, hinzielen. Darum ist auch die dekorative Verwendung von Porträtstatuen oder Porträtbüsten im Zusammenhang mit der Architektur nicht immer glücklich; aber auf diesen Zusammenhang verzichten, heißt der Porträtplastik ihren natürlichen Rückhalt nehmen und dadurch ihre Wirksamkeit in Frage stellen. Die Aufstellung im intimer wirkenden Innenraume, in irgend einer architektonischen Achse, wurde mit der Aufstellung vor rein landschaftlichem Hintergrunde als gute und relativ einfache Lösung dieses Konflikts von jeher bevorzugt.

Die KLEINPLASTIK, welche nicht an einen Aufstellungsort gebunden ist, wird allein auf den Zusammenhang mit der Architektur völlig verzichten können. In gewissem Sinne ist ihre Aufstellung immerhin noch von architektonischen Gesetzen abhängig, insofern sie nämlich zum Schmuck des Innenraumes verwendet wird. Doch auch dieses ist nur bei größeren Stücken möglich; die kleinen, handgroßen plastischen Kunstwerke wirken allein

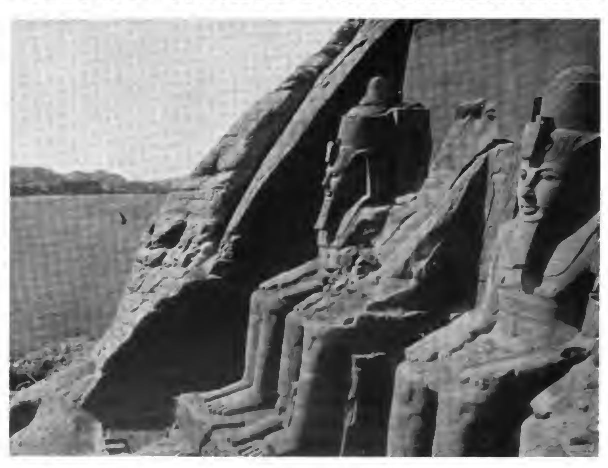


Abb. 80. Kolossalstatuen des Königs Ramses II. am Tempel von Ibsambul.

für sich. Bei ihnen ist auch die Freiheit von jeglichem architektonischen Prinzip gänzlich zum Durchbruch gekommen. Das Stehen, bedingt durch das Gesetz der Schwerkraft, ist das einzige, auf was ihr Aufbau Rücksicht zu nehmen braucht (Abb. 106). Ja, bei den kleinsten plastischen Gebilden, den Münzen und Medaillen, fällt auch diese Rücksicht nicht mehr in Betracht (Abb. 76, 77). Da trägt das plastische Bildnis seinen Rahmen mit sich. Und an die Stelle der architektonischen Zusammenhänge tritt die Hand des aufmerksamen, für Schönheit empfänglichen Betrachters.

3. Die Materialtechniken der Plastik.

Um die Qualitäten eines plastischen Kunstwerkes voll und ganz würdigen zu können, muß man billig die Natur des Materials in Betracht ziehen, welche für die Ausführung von vornherein gewisse Beschränkungen auferlegt; sodann wird die Kenntnis der technischen Schwierigkeiten, welche bei der Herstellung des Kunstwerkes zu überwinden waren, immer für seine Wertschätzung ins Gewicht fallen. Mehr wie jeder andere bildende Künstler muß der Plastiker körperlich arbeiten. Es genügt nicht, daß er bloß eine Zeichnung ausarbeitet und diesen Entwurf dem Handwerker zur Ausführung überläßt. Mindestens das Modell muß er eigenhändig ausführen







Abb. 81. Ägyptische Holzstatue einer Frau, im Museum ägyptisch. Altertümer in Kairo.

Abb. 82. Ägyptische Steinstatue eines Mannes, im Louvre in Paris.

und das will bei einem einigermaßen umfangreichen plastischen Werke etwas heißen. So bietet auch die rein technische Seite der Plastik Anhaltspunkte zum verständnisvollen ästhetischen Genuß.

Plastische Kunstwerke aus GEBRANNTEM TON herzustellen, war eine schon im Altertum wohlbekannte Kunst. Die ersten Bildhauer der Ägypter, Babylonier und Griechen haben sich ihrer bedient; auch die Etrusker wußten mit ihr umzugehen. Jedenfalls ist das Bildwerk, aus Ton geformt und durch Brennen gegen die Verwitterung geschützt, immer der aus Holz geschnitzten Arbeit vorzuziehen, die leichter durch Verbrennen oder Verfaulen der Zerstörung ausgesetzt ist. Ehe das Werk der Glut ausgesetzt wird, muß dasselbe ganz und gar ausgetrocknet sein, da die vorhandene Feuchtigkeit, bei der Erhitzung in Dampf verwandelt, die Tonmasse sonst zersprengt, jedenfalls aber Risse verursacht. Ein so gleichmäßiges Austrocknen einer Tonmasse ist jedoch nur sehr schwer zu erreichen, und deshalb bemüht sich der Künstler, die Tonschicht seines Bildwerkes möglichst dünn herzustellen. Das läßt sich nun bei der Modellierung von Reliefs ohne große Mühe erreichen, indem man nach Vollendung der Arbeit die Rückseite, so viel es erforderlich ist, aushöhlt; schwieriger wird sich dies ausführen lassen, wenn eine größere Rundfigur hohl zu bilden ist. Dazu ist die Anfertigung eines Tonmodells notwendig, welches genau in der Form und Größe ausgeführt



Abb. 83. Athenestatue, im Akropolis-Museum in Athen, 6. Jahrh. v. Chr.



Abb. 84. Amazonenstatue von Polyklet (zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.), in der Glyptothek in Kopenhagen.

wird wie das beabsichtigte Kunstwerk. Damit der Ton auch hält und nicht zusammenbricht, wendet man bei kleinen Hilfsmodellen Stützen aus Drähten, Holzstücken und dergleichen an; bei größeren Werken sind den Bedürfnissen entsprechend geformte Eisenstangen und Eisenschienen erforderlich. Der Ton wird mit der Hand angetragen und dann die feinere Durchbildung mit Modellierhölzern verschiedener Form bewirkt. Unerläßlich ist es nun,

den Ton immer feucht und bildsam zu erhalten, da er leicht beim Trocknen Risse bekommt und zerfällt; deshalb muß der Bildhauer ihn durch Bespritzen mit Wasser, durch Einhüllen in nasse Tücher gegen das Austrocknen schützen. Von dem fertigen Modell wird nun eine Form abgenommen und vermittelst dieser Form durch Eindrücken einer entsprechend starken Tonmasse das Kunstwerk reproduziert; die einzelnen Teile werden dann durch Zusammenpressen wieder vereinigt.

Als Kleinplastik sind die Terrakottafiguren des griechischen Altertums von höchster Bedeutung. Sie wurden als Massenartikel hergestellt. Der Ton wurde in zweiteilige Formen gestrichen und die beiden geformten Hälften wurden dann aufeinander gepaßt und gebrannt. Die künstlerisch hochstehende Form der Modelle und die sorgfältige Ausführung der geformten Stücke lassen die antiken Terrakottastatuetten der Stein- und Bronzeplastik des Altertums ebenbürtig erscheinen (Abb. 73).

Im großen Maßstabe ist die Tonplastik im Altertum und im Mittelalter selten verwendet worden: man zog es vor, größere Bildwerke, die nicht aus Stein oder Metall gearbeitet werden sollten, in einer festen Stuckmasse zu formen, die dann durch Bemalung ihre letzte Vollendung erhielt. Größere Terrakottaarbeiten finden wir erst seit dem 15. Jahrhundert in Italien. Teils sind dieselben bemalt, wie die zahlreichen Porträtbüsten, die uns noch erhalten sind (Abb. 97), oder sie zeigen ihre natürliche Farbe, wie die mit der Architektur in Verbindung gebrachten Reliefs. Die Glasur und die Bemalung mit Emailfarben wandte zuerst für größere Skulpturen Luca della Robbia an (1399 bis 1482) (Abb. 95). Gewöhnlich übergießt er die Figuren mit einer weißen Zinnglasur und färbt die Hintergründe blau, verwendet aber zuweilen auch Gelb, Violett und Grün, zumal zur Belebung der reizenden Blumen- und Fruchtgewinde, mit denen er seine Werke zu schmücken liebt. Die Nachfolger des Meisters, sein Neffe Andrea und dessen Söhne, haben diese Kunstweise noch mehr vervollkommnet. In der Folgezeit hat die Terrakottaplastik nur relativ selten Verwendung gefunden und auch heute handelt es sich nur um Versuche.

Die verschiedenen STEINARTEN waren von jeher die beliebtesten Materialien der Plastik. Während die Ägypter ihre Kolosse aus Granit oder aus dem ebenso schwer zu bearbeitenden Basalt meißelten und dies harte und unbildsame Material mit bewunderungswürdiger Kunst zu bearbeiten verstanden (Abb. 78, 82), haben die Griechen und Römer mit Vorliebe sich des MARMORS bedient, der verhältnismäßig leicht zu verwenden ist und dem Künstler die allerfeinste und zarteste Ausführung gestattet (Abb. 83—89). Wo dies schöne und edle Material dem Bildhauer zur Verfügung steht, sehen wir auch die Plastik am herrlichsten sich entfalten. Wenn wir die Arbeiten der Florentiner Bildhauer des 13. bis 15. Jahrhunderts mit denen der Meister diesseits der Alpen vergleichen, so müssen wir immer den Faktor mit in Rechnung bringen, daß jene Künstler ihre



Abb. 85. Faun und Bacchus; Statue der hellenistischen Zeit, im Museo nazionale in Neapel.

Werke in Marmor schufen (Abb. 93), die deutschen und französischen Meister aber darauf angewiesen waren, im besten Falle in Kalkstein, meist aber in Sandstein zu arbeiten (Abb. 92). Und in diesem Material ist es unmöglich, eine solche Feinheit zu erzielen. Im 16. Jahrhundert hat man dann für kleine Bildwerke vielfach ALABASTER verwendet; allein so leicht er sich bearbeiten läßt, besitzt er doch zu wenig Härte, und so werden, falls die Arbeit nicht sehr sorgfältig behandelt wird, bald die Details abgegriffen und verschliffen. Auch der Marmor ist nicht wetterbeständig; mit der Zeit wird durch atmosphärische Einflüsse die Oberfläche angegriffen und dann nach und nach der Stein selbst zerstört. Wenn es schon in Italien nicht ratsam ist, Marmorstatuen ohne Schutz der Witterung preiszugeben, so erscheint es um so gewagter, in einem nördlicher gelegenen Landstrich, wo Schnee, Frost und Eis noch die Zerstörung befördern, dies zu versuchen. Marmor erscheint in dem grauen nördlichen Himmel grau und kalt, erheischt eine häufige Reinigung und fällt dem Klima schließlich doch zum Opfer. Die einheimischen Steinarten dagegen, besonders der poröse Muschelkalk, bewähren sich ausgezeichnet in den von der Sonne nicht so freigebig heimgesuchten Himmelsstrichen. Sie passen in die Landschaft, erfordern keine Pflege, und wenn sich die Spuren der Witterung auch an ihnen bemerkbar machen, empfinden wir es viel eher als einen malerischen Reiz wie als eine Zerstörung. In der richtigen Beurteilung dieser Tatsachen verwendete auch die Gartenkunst des 17. und 18. Jahrhunderts nördlich der Alpen für ihre plastischen Gruppen und Einzelstatuen häufig die einheimischen Steinarten; nur selten wurden Marmorwerke im Freien aufgestellt.

Der Marmorblock, aus welchem ein plastisches Kunstwerk ausgehauen werden soll, hat den verschiedensten Anforderungen zu genügen. Vor allem muß er ohne Sprünge sein, denn beim Bearbeiten vergrößern sich dieselben. Dann aber sind Flecken und Adern im Stein dem Künstler sehr unwillkommen. Es macht doch einen störenden Eindruck, wenn das Gesicht der

Figur oder sonst ein recht sichtbarer Teil durch dunkle Flecken oder Streifen entstellt ist. Bevor jedoch die Arbeit in Stein ausgeführt wird, ist es üblich, ein Modell anzufertigen. Ohne Modell sofort aus dem Stein das projektierte Werk herauszuhauen, wird selbst dem begabtesten Künstler nur selten gelingen, da leicht im Eifer der Arbeit Steinstücke fortgemeißelt sind, deren man später notwendigerweise bedarf. Von Michelangelo wird erzählt, daß er ohne Modell zu arbeiten liebte; doch auch ihm ist infolgedessen mehr wie eine Arbeit mißraten und unvollendet geblieben (Abb. 99, 100).



Abb. 86. Gallier und sein Weib. Statue der hellenistischen Zeit, in der Villa Ludovisi in Rom.

Bei der Herstellung des Modells muß der Bildhauer schon wohl erwägen, was sich im Stein auch wirklich ausführen läßt. Im Modell werden frei ausgestreckte Arme, sehr bewegte Gewänder und Ähnliches durch die Eisenstützen gehalten: bei der steinernen Figur kommt es darauf an, ob die Kohäsion des Steins so groß ist, daß nicht ein Abbrechen so gefährdeter Teile zu befürchten ist. Was man unbedenklich dem Bronzeguß zumuten darf, kann man in Marmor nicht ausführen, und wenn die Griechen und Römer Bronzestatuen in Marmor kopierten, sind sie häufig genötigt gewesen, die zu sehr exponierten Teile durch eigens angelegte Stützen zu festigen. So ergibt sich für die Steinplastik ganz von selbst ein geschlossener Umriß, der auf Silhouettenwirkung verzichtet, während das Spiel von Licht und Schatten um so nachdrücklicher ausgebildet wird (Abb. 104).

Die Übertragung des Modells auf den Stein geschieht in rein mechanischer Weise mittelst des sogenannten Punktierens. Nach verschiedenen Methoden werden zunächst die hervorragendsten Punkte des Modells im Steinblock fixiert und nach und nach zieht sich das Netz der Punkte immer enger, bis zuletzt alle wesentlichen Punkte im Stein feststehen. Nun wird das dazwischen liegende überflüssige Material sorgfältig weggeschlagen und zuletzt kommt die Feinarbeit, die besonders die Behandlung der Oberflächen ins Auge faßt. Dabei ergeben sich ungesucht Verschiedenheiten zwischen Modell und Ausführung, indem die Materialbehandlung eine verschiedene ist. Und gerade die Feinarbeit, welche ge-



Abb. 87. Römische Porträtbüste, im Musée du Louvre in Paris.



Abb. 88. Römische Porträtbüste, im Wallraff-Richartz-Museum in Köln.

wissermaßen die Handschrift, den Meißelschlag des Künstlers verraten soll, kann für den Eindruck, den das Bildwerk macht, von der größten Bedeutung sein. Wenn man bedenkt, daß gerade im 19. Jahrhundert diese wichtige Arbeit als etwas Nebensächliches angesehen und vielfach italienischen Hilfskräften überlassen wurde, versteht man es, daß die Steinbildwerke dieser Zeit in ihrer Glätte so unpersönlich und kalt wirken (Abb. 103).

Die farbige Behandlung der Steinbildwerke spielt bis zu Ende der Renaissance teilweise eine hervorragende Rolle. Bei Marmorarbeiten wurde das Material wirksam gelassen und nur teilweise mit einem Farbenton oder mit Vergoldung belebt. Die Sandsteinskulpturen des Mittelalters sind meist bemalt. Die Gesichter der Statuen haben einen Fleischton; Wangen und Lippen sind gerötet, die Augen gefärbt, die Haare oft durch Vergoldung als blond bezeichnet; die Gewänder werden mit Farbe hervorgehoben, einzelne Teile oder ganze Flächen vergoldet. Die polychrome Behandlung der Skulptur ist in voller Harmonie mit der Bemalung der Architektur, und da sie nie darauf ausgeht, eine Illusion der Wirklichkeit hervorzubringen, da sie sich vielmehr darauf beschränkt, die Formen des Bildwerks klarer hervorzuheben, als dies bei unbemaltem Stoffe die Licht- und Schattenwirkung allein vermag, so dürften auch gegen diese Kunstgattung die vielfach geäußerten Bedenken der Ästhetiker im allgemeinen nicht stichhaltig sein (Abb. 92).

Seit dem 16. Jahrhundert hat man, beeinflußt durch die ausgegrabenen plastischen Kunstwerke des Altertums, deren polychrome Behandlung entweder im Laufe der Jahrhunderte zerstört oder wenigstens bis auf geringe Spuren verloren gegangen war, die Ansicht festgehalten, daß ein rechtes Skulpturwerk unbemalt sein müsse. Jetzt kann wohl kaum noch ein Zweifel obwalten, daß die Griechen und Römer auch ihre Marmorskulpturen bemalt haben (Abb. 83); trotzdem hat der Geschmack an unbemalten Skulpturen so feste Wurzel geschlagen, daß nur selten ein Künstler es wagt, Farben zu verwenden.

Die Zusammensetzung von Skulpturwerken aus verschiedenartigem Material wurde schon im Altertum an Stelle der Bemalung hin und wieder angewendet. So finden wir vielfach Statuen, bei welchen die Augen aus einem andern Material angefertigt und eingesetzt wurden. In der Barockzeit wurde diese Technik wieder stark zu Ehren gezogen und in den verschiedensten Materialien ausgeführt. Heute werden besonders verschiedenfarbige Marmorarten miteinander kombiniert; Klingers Beethoven-Statue war der erste Versuch dieser Art. Wenn auch vorauszusehen ist, daß diese Technik nur in beschränktem Maße ausgeführt wird, so ist ihre Anwendung doch ein Zeichen der Lebensfähigkeit und der mannigfachen künstlerischen Möglichkeiten in der modernen Plastik.

Die HOLZBILDHAUEREI wurde in den meisten Fällen ohne Tonmodell ausgeführt; von dem Holzklotz wurde zunächst mit groben Instrumenten das überflüssige Holz weggehauen, bis die Skulptur in den Hauptformen herausgearbeitet war. Nun setzt die Feinarbeit ein mit Meißel und Schnitzmesser, deren Spuren in der Oberfläche noch zu erkennen sind. Hervorstehende Teile werden angesetzt und mit Klammern oder Verzapfungen festgehalten, so daß die Fugen kaum zu erkennen sind. Das Material läßt eine große Feinheit der Ausführung zu, so daß es sich besonders für die Kleinplastik eignet, andererseits aber auch ein starkes Herausarbeiten der einzelnen Teile begünstigt, das für die malerische Wirkung großer plastischer Werke notwendig ist. So ist es möglich, aus Holz sehr belebte, reich gegliederte, und bis ins einzelne scharf geschnittene Bildwerke herzustellen, Eigenschaften, welche besonders die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters bevorzugte und infolgedessen der Holzbildhauerei ganz besondere Aufmerksamkeit zuwandte (Abb. 94).

Eine hohe Blüte der Holzbildhauerei zeigte sich im alten Ägypten: Leicht bemalte, beinahe lebensgroße Statuen von überraschender Lebendigkeit zeugen von der scharfen Beobachtungsgabe, dem großen technischen Können und der hohen künstlerischen Durchbildung ihrer Erzeuger (Abb. 81). Die Holzplastik hat dagegen in Griechenland und Rom kaum eine Rolle gespielt. Sie wird mit Eifer erst wieder im Mittelalter betrieben, und zwar hauptsächlich in solchen Ländern, wo ein guter, für feinere Plastik geeigneter Stein nicht beschafft werden konnte. So ist in Italien die Holzskulptur



Abb. 89. Dekoratives Relief vom Forum Trajanum in Rom, im Lateran in Rom.

meist nur auf dekorative Arbeiten beschränkt, während in Deutschland zahllose Statuen und Reliefs für die seit dem 13. Jahrhundert immer höher emporwachsenden Altäre aus Holz angefertigt wurden (Abb. 94). Vielfach sind auch die Triumphkreuze aus Holz gearbeitet, die seit dem 12. Jahrhundert beim Beginne des Chores an der Wölbung der Kirche angehängt werden; sie stellen den gekreuzigten Heiland dar, zu seiner Seite Maria und Johannes.

Wie die Steinplastik, so wurde auch die Holzplastik in Deutschland vielfach farbig behandelt. Mit dem Meißel und dem Schnitzmesser wurde das weiche Lindenholz, das man gewöhnlich verwendete, wenn die Arbeit bemalt werden sollte, geformt und erhielt dann einen Überzug von Kreidegrund, einer Mischung von Leim, Kreide und ein wenig Honig, der sie länger schmiegsam erhielt. Dieser Kreidegrund wurde bis 2 mm stark aufgetragen; damit er fest hafte, überzog man kostbare Skulpturen auch erst mit grober Leinwand. Er wurde dann noch einmal sorgfältig durchmodelliert, manches Detail nur in ihm ausgedrückt. Die so vorbereitete Schnitzerei wurde nun bemalt: Einzelne Teile, Gewänder, Zieraten wurden mit einem zinnoberfarbenen Goldgrunde noch besonders überzogen und dann mit den dünnen, vom Goldschläger hergestellten Goldblättchen belegt. Die Malerei ist eine völlige: alle einzelnen Teile des geschnitzten Werkes erhalten ihren angemessenen Lokalton. Eine ganz beträchtliche Menge solcher geschnitzter Altarschreine ist uns noch erhalten; einige unter ihnen sind in der Tat

bedeutende künstlerische Leistungen, während der Kunstwert der überwiegenden Menge nicht sehr hoch anzuschlagen ist.

In Deutschland ist die Holzschnitzkunst dann noch bis in das 18. Jahrhundert hinein mit mehr oder minder Erfolg geübt worden. Zumal für die Barockaltäre sind eine Menge Figurenskulpturen ausgeführt worden, die bald einfarbig gehalten, bald mit Vergoldung und Farben ausstaffiert sind.

Das 19. Jahrhundert stand zunächst zu sehr im Banne der Antike, um der Holzbildhauerei besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Die Ausführung in Stein wurde als die einzige Möglichkeit einer Monumentalplastik anerkannt. So kam es, daß man an den alten Schnitzereien bloß noch die Form schätzte, die Farben aber für eine barbarische Zutat hielt. Und so wurden gerade die hervorragendsten Stücke mit grauer Ölfarbe angestrichen, um ja dem klassischen Ideal nahe zu kommen.

Auch als eine freiere Kunstauffassung an die Stelle dieses extremen Klassizismus trat, konnte sich die farbige Holzplastik keine Stellung mehr unter den modernen Künsten verschaffen. Die Restaurationsarbeiten und Nachbildungen im Stile des Mittelalters können kaum als ernsthafte Kunstwerke aufgefaßt werden.

Dagegen war die farblose Holzplastik zu allen Zeiten beliebt. Die Kleinplastik der Renaissance bevorzugte das harte Buchsbaumholz; die meisten Goldschmiedemodelle wurden auf diese Weise angefertigt. Die Weihnachtskrippen, welche im 18. Jahrhundert besonders in Italien in großen Mengen hergestellt wurden, weisen eine Fülle kleiner Figuren auf, die füglich den Anspruch darauf machen dürfen, als Werke der Kleinplastik im Rahmen der Kunstgeschichte berücksichtigt zu werden. Die moderne Holzplastik versucht sich in Genredarstellungen in kleinem Maßstab, vor allem aber betätigt sie sich im Rahmen der dekorativen Künste.

Kunstwerke aus ELFENBEIN haben schon die Griechen angefertigt, im großen Maßstabe führten sie Götterstatuen aus Gold und Elfenbein aus und auch die Römer haben sich desselben, wenn auch nicht zu monumentalen, so doch zu Zwecken der Kleinkunst bedient, ja es sind uns eine ganze Reihe geschnitzter Elfenbeintafeln aus spätrömischer Zeit erhalten geblieben, Diptycha, die, mit Wachs an den Innenseiten bestrichen, ehedem als kostbare Schreibtafeln dienten. In einer Hinsicht hat nämlich das Elfenbein vor anderen wertvollen Materialien etwas voraus, daß es, einmal geformt, kaum noch zu einem anderen Zwecke verwendet werden kann, und diesem Umstande verdanken wir es, daß gerade Kunstwerke aus Elfenbein besser erhalten wurden als solche aus Gold, Silber oder sonst einem kostspieligen Stoffe: umformen ließ es sich nicht und zum Fortwerfen war es zu wertvoll.

So finden sich denn in öffentlichen wie in Privatsammlungen, in Kirchenschätzen und in den Kunstkammern der Fürsten noch eine recht ansehnliche Menge von Elfenbeinarbeiten vor, die uns oft selbst dadurch wichtig

werden, daß sie uns eine Vorstellung von dem Zustand der Skulptur in Zeiten ermöglichen, für die die größeren plastischen Kunstwerke uns jetzt ganz fehlen. Das frühe Mittelalter fußt ganz auf der Technik und dem Formenschatz des Altertums; freilich verdrängen die Darstellungen aus der christlichen Glaubenslehre jene der antiken Götterwelt (Abb. 90). Aus dem 12. und 13. Jahrhundert besitzen wir neben den für die Kirche gefertigten Werken Arbeiten, die dem Profangebrauch bestimmt waren: Schachspiele, geschnitzte Schreibtäfelchen, Spiegelkapseln, Jagdhörner (Abb. 35). Besonders reich an Elfenbeinschnitzereien ist das 14. Jahrhundert; zu den Diptychen, die religiöse Darstellungen enthalten und die als Andachtsbilder verwendet werden, gesellen sich Darstellungen des ritterlichen Lebens; kleine Truhen, Minnekästchen werden mit Liebesszenen verziert.

Auch die Elfenbeinskulptur wird vielfach gefärbt: Spuren von Bemalung, von Vergoldung haben sich hier und dort erhalten. Einen neuen Aufschwung erhielt diese Kunst im 16. und 17. Jahrhundert: zahlreiche Prachtkruzifixe werden von Künstlerhand geschnitzt; vor allem aber beginnt diese Kunst jetzt für den Privatluxus tätig zu sein. So entstanden die wunderschönen, aus Elfenbein geschnitzten Kannen und Krüge, deren Reliefs Bacchanalien und andere mythologische Szenen vorführen. In neuerer Zeit ist das Elfenbein immer wieder besonders zur Herstellung von Statuetten und kleinen dekorativen Arbeiten verwendet worden. Da jedoch das Material immer seltener zu werden beginnt, hat auch die Elfenbeinplastik ihre besten Zeiten hinter sich.

Die WACHSBILDNEREI ist besonders für die Anfertigung von Modellen kleinerer und größerer Bildwerke zu allen Zeiten geübt worden, da das Wachs, besonders bei Zusetzen von Terpentin, Baumöl und ähnlichen Ingredienzien, sich als überaus bildsam erweist. Das erhärtete Wachsmodell wird mit einer dicken Schicht Lehm umgeben, welche allmählich getrocknet und erwärmt wird. Bei der Erwärmung wird das Wachsmodell flüssig und das Wachs fließt aus einer eigens dazu angebrachten Öffnung am tiefsten Teile des Modells aus. Die Form wird nun völlig hart gebrannt und kann nun mit beliebigem Gußmetall ausgegossen werden. Diese Methode des Wachsausschmelzverfahrens ist die älteste und wichtigste aller Metallgußarten. Sie wird heute noch vielfach verwendet. Ihre Voraussetzung aber ist die Kunst der Wachsbildnerei.

Vielfach sind Wachsbildwerke als Votivgeschenke hergestellt worden, besonders zur Zeit der Renaissance in Italien. Auch Porträts und Idealbüsten aus Wachs entstanden in hoher künstlerischer Vollendung. Die Weichheit und Durchsichtigkeit des Fleisches wird von dem Material trefflich wiedergegeben; darin lag auch die Gefahr, in der Naturnachahmung allzu weit zu gehen. Und die Wachsbildnerei ist daran schließlich als Kunst zugrunde gegangen und fristet heute bloß noch als Reproduktionstechnik für anatomische Präparate oder als Sensations- und Jahrmarktsschau-





Abb. 90. Byzantinisches Elfenbeintriptychon; Arbeit des 10. Jahrhunderts.

stück ein kümmerliches und ruhmloses Dasein. Besonders verhängnisvoll war der Wachsbildnerei die farbige Behandlung geworden. Die zurückhaltende Farbengebung der Renaissance, wie wir sie an den wenigen erhaltenen Werken bewundern, wich der unbedingten Nachahmung der natürlichen Farben, und von da war es nur noch ein Schritt, natürliches Haar, Glasaugen und Stoffe für die Bekleidung anzuwenden, ein Vorgehen, das uns heute als die böseste Geschmacklosigkeit und als denkbar unkünstlerisch vorkommt.

Als Miniaturkunst war die Wachsbildnerei vor diesen Verirrungen auch nur zum Teil bewahrt geblieben. Kleine Porträtreliefs, meistens in dünnem Wachsauftrag über einem Grunde aus anderem, dunklerem Material, zeigen, wie reizvoll gerade das Wachs behandelt werden kann: Der dunkle Grund schimmert in den tiefen Partien ganz leise durch und bringt dadurch im Verein mit der überaus feinen Modellierung des Profilkopfes eine sehr zarte Wirkung hervor. Aber auch aus farbigem Wachs wurden kleine Porträts modelliert, nun in hohem Relief, von kräftigerer Wirkung (Abb. 74).

Unter GLYPTIK verstehen wir die Kunst, harte Steine, Bergkristall,



Edel- und Halbedelsteine plastisch zu bearbeiten, und zwar unterscheiden wir zwei Arten des Schnittes: den Hochschnitt, welcher die Figuren usw. im Relief ausführt — diese Arbeiten werden KAMEEN genannt — und den Tiefschnitt, welcher die Darstellungen so arbeitet, daß erst bei einem Abdruck in Siegellack oder dergleichen sie als Relief sichtbar werden, das sind die INTAGLIEN. Mit welcher Kunst die Griechen wie die Römer beide Arten der Glyptik gehandhabt, wie vorzüglich ihre Kameen, wie fein und selbst im kleinsten Maßstabe noch künstlerisch ausgezeichnet ihre Intaglien, das geht schon daraus hervor, daß diese Denkmale des Altertums von jeher, selbst während des Mittelalters hoch geachtet und geschätzt worden sind.

Während des Mittelalters scheint man, wenigstens in Westeuropa, den Steinschnitt verlernt zu haben; Fürsten siegeln noch lange immer mit einem antiken Intaglio. In Byzanz dagegen konnte sich die Kunst halten und wurde von hier aus im 15. Jahrhundert nach Italien verpflanzt. Frankreich und Deutschland eigneten sich die Kunst bald an und übten sie bis ins 19. Jahrhundert.

Der Stein wird folgendermaßen geschnitten: Der Steinschneider fertigt sich aus weichem Eisen fingerlange Stäbchen, die mit einem Ende in eine horizontal rotierende Kurbel befestigt werden, am anderen mehr oder weniger große und breite Scheibchen, Rädchen oder Kügelchen haben. Diese Enden der Stäbchen werden mit Diamantstaub, der mit feinem Öl angerieben ist, benetzt und sind nun imstande, in den härtesten Edelstein einen bald zarteren, bald breiteren Einschnitt zu machen. Der Künstler fertigt sich zwar ein Modell, ist aber bei der Arbeit selbst ganz auf die Sicherheit seines Auges, die Geschicklichkeit seiner Hand angewiesen.

Zur Ausführung einer Kamee eignet sich am besten der Onyx, dessen verschieden gefärbte Schichten der Steinschneider geschickt auszunutzen verstehen muß (Abb. 75). Ein Intaglio wird dagegen meistens in einen durchsichtigen Stein geschnitten, damit es sich recht klar ausprägt und deutlich sichtbar wird.

Die WAPPENSTEINSCHNEIDEKUNST erblüht zu derselben Zeit, in der man anfing, allgemein mit Siegellack Briefe zu schließen oder Urkunden zu beglaubigen; die Adeligen führten ebenso wie die Bürgerlichen ihre Siegelringe mit ihren Wappen stets bei sich, und diese Wappen sind zumeist nicht in Metall, sondern in Stein geschnitten. Es fanden deshalb eine große Menge Wappensteinschneider seit dem 16. Jahrhundert bis in die neueste Zeit ihr Brot, und aus diesen Wappensteinschneidern rekrutierten sich wieder die künstlerisch höherstrebenden Steinschneider, die überdies, wenn Aufträge zur Ausführung von Kunstwerken fehlten, in dem Schneiden der Wappen immer einen lohnenden Erwerb fanden. Dadurch, daß die gummierten Briefumschläge das Versiegeln mehr und mehr überflüssig machten, verloren auch die Wappensteinschneider immer mehr ihre ehedem gesicherte Einnahme, und da die Aufgabe, eine künstlerische Leistung zu



Abb. 91. Portal der Kathedrale von Bourges aus dem 12. Jahrhundert.

liefern, eine Kamee zu schneiden, heute noch viel seltener als vor hundert, ja vor fünfzig Jahren an einen Steinschneider herantritt, so ist es gar nicht zu verwundern, daß dieses Kunstfach allmählich abstirbt. Eine gute Arbeit





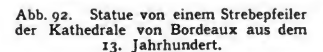


Abb. 92. Statue von einem Strebepfeiler der Kathedrale von Bordeaux aus dem 13. Jahrhundert.



Abb. 93. Marmorstatue von Giovanni Pisano (1250—1328), in der Domsakristei in Pisa.

ist natürlich auch teuer und da die Mehrzahl der Käufer heute für möglichst wenig Geld gern etwas recht großartig Scheinendes zu erhalten liebt, so sind alle diese Werke der Glyptik, deren hohen Wert nur die in heutiger Zeit so seltenen Kenner zu beurteilen vermögen, jetzt nicht mehr zeitgemäß.

Die STEMPELSCHNEIDEKUNST ist dem Wesen nach verwandt mit

der Steinschneidekunst, indem sie wie diese vertiefte Siegelbilder herstellt. Der Siegelstempel, das Typar, besteht aus einer dicken Platte, Bronze, Messing, Silber oder Schiefer, und in diese schneidet der Stempelschneider die Bilder entweder nach einem von ihm gefertigten Modell vertieft mit Sticheln und anderen Werkzeugen, oder der Künstler macht ein Wachsmodell, formt dasselbe in Gips, drückt die erhaltene Hohlform in Ton aus, den man dann trocknet und als Form benutzt, um durch Ausgießen mit Metall nun eine erzene Hohlform zu erhalten, die endlich noch nach dem Modell fein ziseliert wird. Die Siegelstempel sind wohl geeignet, uns ein Bild von der Entwicklung der Plastik zu geben, da sie fast ausnahmslos von tüchtigen Modelleuren ausgeführt worden sind. Vom 11. Jahrhundert an besitzen wir eine große Zahl mehr oder weniger gut erhaltener Wachssiegel, solche, die Korporationen, Kirchen und Stiftern, Städten und Zünften angehören und dann oft lange Zeit unverändert blieben, oder solche, die nur von bestimmten Personen gebraucht wurden. Diese letzteren sind deshalb von großer kunstgeschichtlicher Wichtigkeit, weil ihre Entstehungszeit sich mit voller Sicherheit ermitteln läßt; sie sind nur für gewisse Personen hergestellt, und die Stempel wurden nach deren Tode vernichtet.

Die Stempelschneidekunst wird im Mittelalter von den Goldschmieden geübt; später, im 16. Jahrhundert, sehen wir die Petschierstecher auftreten, die gewöhnlich die Petschafte gravierten und sich über Handwerksleistungen kaum erheben, zuweilen jedoch, wenn ihnen Gelegenheit geboten wurde, eine Kunstleistung zu schaffen, auch dieser Aufgabe gerecht zu werden verstehen.

Der MÜNZ- UND MEDAILLENSCHNITT ist mit dem Stempelschnitt eng verwandt. Der Prägestock entspricht dem Petschaft; doch nimmt jener Rücksicht auf das weiche Material, das Wachs und den Siegellack, das gefügig auch ein hohes und feines Relief abformt, während der Prägestock mit einem Schlage das Bild in das harte Metallblech einschlägt; das Relief kann in diesem Falle nur flach sein, weil sonst die Prägung nur unvollkommen wiedergegeben wird (Abb. 76).

Man ist in den wenigsten Fällen versucht, die Münzen, das kursierende Geld, als Kunstwerk zu betrachten; es steht künstlerisch auch selten auf einer bedeutenden Höhe, denn mit verschwindenden Ausnahmen sind es gefühllose Handwerker, denen der Entwurf und die Ausführung der Münzstempel anvertraut wird. Das war im Altertum anders, wo bald jede Münze ein Kunstwerk darstellt in der Art der Prägung, in der Komposition, der Schriftenordnung und in der vereinfachten Modellierung der Darstellung. Und auch die Zeit der Renaissance und des Barock fand für das gewöhnliche Geld eine Prägung, die uns heute mit Neid erfüllt, wenn wir daneben unsere korrekten, aber unkünstlerischen Geldstücke ansehen.

MEDAILLEN oder SCHAUMÜNZEN nennen wir diejenigen Münzen, welche nie als Geldwert benutzt und in Verkehr gebracht worden sind,



Abb. 94. Die Beweinung Christi. Holzrelief von Tilman Riemenschneider (1460—1531), im Römer-Museum in Hildesheim.

sondern zur Erinnerung an Personen und an denkwürdige Eeignisse hergestellt wurden. Gewöhnlich nennt man Medaillen nur die etwa in Talergröße ausgeführten Schaumünzen, während größere Werke den Namen Medaillons, kleinere die Bezeichnung Jetons erhalten. Vortreffliche Medaillen wurden schon von griechischen und zumal von römischen Künstlern hergestellt. Während des Mittelalters war diese Kunst, wie es scheint, gänzlich in Vergessenheit geraten, und erst die Meister der italienischen Renaissance versuchten sich, angeregt durch die erhaltenen Vorbilder antiker Kunst, wiederum im Medaillenschnitt.

Neben den geprägten Medaillen werden seit etwa 1430 auch welche gegossen. In Wachs oder Ton wird das Relief der Vorder- wie der Rückseite, des Averses und des Reverses, modelliert, dann jedes Stück in Formsand oder sonst einer passenden Gußform abgeformt; die zugehörigen Formenstücke setzt man dann zusammen und gießt sie mit Bronze, selten mit Silber, noch seltener mit Gold aus. Der Guß wird nach seiner Vollendung vollständig nachziseliert (Abb. 77).

Auch die deutschen Schaumünzen, die etwa bis 1500 zurück zu verfolgen sind, erscheinen als Kunstwerke im höchsten Grade interessant. Sie wurden im Beginn des 16. Jahrhunderts meist gegossen und nach dem Gusse sorgfältig ziseliert; gerade diese Arbeiten erscheinen deshalb um so wertvoller, weil der Künstler selbst noch die letzte Hand an sie legte. Die Modelle sind gewöhnlich aus hartem Holze, Kehlheimer Kalkstein oder Speckstein geschnitten und werden vielfach noch in den Sammlungen aufbewahrt.

Was die Verwendung der Medaillen anbelangt, so legte man sie bei Gründung von Bauwerken zum Andenken in die Fundamente ein. Fürsten verliehen sie als Gnadenzeichen; diese Gnadenpfennige wurden an goldene Ketten gehängt und so wie jetzt die Orden, nur als etwas kostspieligere Auszeichnungen, verliehen. Privatleute bestellten ihre Porträtmedaillen, um sie ihren Freunden zur Erinnerung zu verehren, wie man später sein Bildnis in Kupfer stechen ließ; die Silhouetten traten dann an die Stelle der doch immerhin noch als Kunstwerke anzusehenden Kupferstiche, bis auch Silhouetten und Lithographien durch die Photographien verdrängt wurden.

In neuester Zeit hat die Medaillenkunst in Frankreich einen neuen Aufschwung genommen. Flache, weich geformte Reliefs mit breiter, rund geschnittener Schrift geben ihr einen eigentümlichen Charakter, völlig abweichend von dem der früheren Zeiten, aber künstlerisch gleichwertig mit jenem.

Die TREIBARBEIT ist wie die PRÄGEKUNST eine Bearbeitungsmethode von gewalztem Metallblech in kaltem Zustande. Die Dehnbarkeit des Edelmetalls, des Kupfers und des Eisens ist schon den Metallarbeitern des Altertums bekannt gewesen und hat Anlaß gegeben, kleine Kunstwerke aus Gold und Silber, größere aus Kupfer- oder aus Eisenblech durch Treiben, d. h. durch Hämmern, herzustellen. Von den Goldschmieden ist die Treibkunst zuerst ausgebildet worden, und wie vorzüglich sie in dieser Technik zu arbeiten verstanden, dafür sind die noch erhaltenen antiken Schmuckgegenstände Zeugen. Die Goldschmiedekunst des frühen Mittelalters ist zwar nicht lange auf dieser Höhe geblieben, aber schon die romanischen Goldschmiede haben die Treibarbeit wieder vortrefflich zu handhaben gewußt.

Das Verfahren ist im Grunde einfach, daß nämlich der Künstler nach einem vorliegenden Modell von der Rückseite eines Metallbleches Beulen heraushämmert, wobei er bald aus freier Hand arbeitet, bald sich besonderer Instrumente bedient, bis die Beulen die Höhe des beabsichtigten Reliefs erreicht haben. Die feine Ausführung der Arbeit wird dadurch erzielt, daß nun der Meister die Details mit Bunzen zurückhämmert. Um dem Bleche die gehörige Widerstandskraft zu geben, wird es mit einer Mischung von Pech und Ziegelmehl hinterlegt. Eisenblech muß durch Glühen erweicht werden, und während der Arbeit ist diese Prozedur öfter zu wiederholen; die fertige Arbeit wird dann wieder gehärtet.



Abb. 95. Farbig glasiertes Tonrelief von Luca della Robbia (1399—1482) in Fiesole.

Bei der Herstellung von getriebenen plastischen Werken verfuhren die Goldschmiede folgendermaßen: Sie modellierten ihr Relief oder ihre Figur aus Wachs und gossen das Modell in Bronze ab; auf diese Bronzereliefs legten sie nun das Silber- oder Goldblech und hämmerten dasselbe vermittelst stumpfer hölzerner Bunzen, bis es sich ganz dem Modell anschmiegte. Bei der Herstellung von Rundfiguren wurden die so erhaltenen Reliefs aneinandergelötet. Wenn das Werk nahezu fertig ist, wird es mit Kitt aus Wachs, Harz, Ziegelmehl ausgefüllt und nun wird mit stumpfen Bunzen, die nur drücken, aber nicht schneiden, die Arbeit vollendet.

Während man während des Mittelalters auf diesem Wege bloß Reliefs herzustellen verstand, benützt man die Treibtechnik seit dem 17. Jahrhundert

auch zur Herstellung größerer rundplastischer Werke. Da die getriebenen Statuen aus einzelnen relativ dünnen Blechen zusammengesetzt sind, braucht ihre Herstellung weniger Metall als zum Guß und ihr Gewicht ist weit geringer, was beim Transport oft stark in Betracht fällt.

Der METALLGUSZ hält neben der Stein- und Holzbildhauerei und der Treibarbeit die vorzüglichste Stellung in der Erzeugung von größeren plastischen Werken inne. Vor allen Dingen ist er absolut wetterfest, was ihm gegenüber den ersten beiden eine Bevorzugung bei der Aufstellung im Freien eintrug.

Die Basis für den Metallguß ist das Modell, welches in der Größe des beabsichtigten Gusses entweder in Holz geschnitzt oder in einer weichen Masse, Ton oder Wachs, modelliert wird. Ist das Werk von bedeutender Größe oder von bewegtem Umriß mit herausspringenden Teilen, so muß das Modell durch ein inneres Gerüst widerstandsfähig gemacht werden. Das Problem, wie nun das Modell in Metall umgesetzt werden kann, ist zu den verschiedenen Zeiten und nach Maßgabe der vorhandenen Mittel auf die mannigfachste Weise gelöst worden.

Die ältere Gießtechnik ist folgende: ein Tonmodell wird genau in der Größe des beabsichtigten Gusses angefertigt, getrocknet und gebrannt. Über die geschwundene (durch das Trocknen und Brennen bdeutend verkleinerte) Figur legt man nun eine Schicht Wachs und modelliert in diesem Wachs die Figur so groß, wie sie eben werden soll. Dieses Wachsmodell wird mit einer isolierenden Schicht überpinselt und dann mit Formerde sorgfältig überzogen. Eine andere Art, eine brauchbare Gußform herzustellen, ist die folgende: Das Modell wird in Gips stückweise abgeformt; in die etagenweise aufgeschichteten Formstücke drückt man dünne Wachsplatten. Der Hohlraum innerhalb der Wachsplatten wird mit einer Mischung von Gips und Ziegelmehl ausgefüllt. Werden nun die äußeren Gipsformstücke entfernt, so hat man ein Modell vor sich, dessen Oberfläche aus Wachs besteht; dieses hat die Dicke, die nach dem Gusse das Metall zeigen soll; der Kern besteht aus jener Masse von Gips und Ziegelmehl. Der Künstler überarbeitet jetzt nochmals seine Wachsstatue und übergießt sie dann mit einem Brei von Gips und Ziegelmehl, etwa 10 cm dick. So wird die äußere Gußform gebildet.

Es kommt nun darauf an, das Wachs, welches an Stelle der Bronze sich befindet, zu entfernen. Zu dem Zwecke wird um die ganze Form eine Art Ofen aufgemauert, derselbe mit glühenden Kohlen gefüllt und so die Form derartig erhitzt, daß das Wachs zum Schmelzen kommt und herausfließt. War das Wachs entfernt, so brauchte man nur noch Gußrinnen und Windpfeifen anzubringen, und der Guß konnte vor sich gehen.

So lange auch diese Manier in Gebrauch gewesen ist, so muß sie doch immer viel Bedenkliches an sich gehabt haben. Die Form aus Gips und Ziegelmehl wurde durch die Erhitzung leicht brüchig und bekam Risse;



Abb. 96. Bronzestatue des Feldherrn Colleoni, von Andrea del Verrocchio (1435—1488) in Venedig.

so mag mancher Guß ein schlechtes Ende genommen haben. Vortrefflich eignete sich dagegen dies Verfahren zur Herstellung kleinerer Gußwerke, bei denen man auch die Eingüsse und Luftzüge so anlegen konnte, daß ihre



Spuren beim Betrachten der Statuen nicht ins Auge fielen. Dann war ein Nachziselieren nicht erforderlich und der Guß blieb ganz und gar so, wie er aus der Form hervorgegangen war. In dieser Art sind die berühmten Florentiner Bronzen gegossen, die heute viel Bewunderer finden wegen ihrer reizvollen, oft naiven Art der Darstellung, wegen ihrer vortrefflichen plastischen Durchführung und wegen des schönen dunkelglänzenden, durch das Alter und einen leichten Lacküberzug malerisch schattierten Materials.

Die neue Gußmethode, die Formen aus Formsand herzustellen, wurde in Frankreich erfunden, indem man die von den Gelbgießern längst angewandte Technik nun auf den Kunstguß übertrug.

Man stellt das Modell auf eine drehbare Eisenplatte und fängt an, dasselbe mit Formsandstücken abzuformen: Der Sand wird in solchen Stücken fest an das Modell angedrückt, daß sie sich leicht mit einer Art Gabel abnehmen lassen. Diese Formstücke werden scharf beschnitten, die Schnittflächen mit Lykopodium (Bärlappsamen) gepudert und wieder an das Modell gelegt, darauf wird in derselben Weise fortgefahren. Über eine entsprechende Menge solcher Formsandstücke wird nun wieder eine etwa 10 cm starke Gipsschicht gegossen, in welche diese genau hineinpassen. Nach außen ist in die Gipsschicht ein eiserner Anker mit Schraubenlöchern eingegossen, damit die ganze Form später fest zusammengepreßt werden kann. So wird etagenweise, immer aus einzelnen Mantelteilen und den zugehörigen Formsandstücken bestehend, die Form vom Sockel bis zum Scheitel allmählich aufgebaut. Ist die Form vollendet, so nimmt man sie vom Modell ab, befestigt vermittelst feiner Drahtstifte die Formsandstücke an den zugehörigen Mantelteilen und kann so die Hohlform der Statue aufbauen.

Da jedoch eine Statue massiv zu gießen einmal der kostbaren Bronze wegen zu teuer sein würde, dann aber auch die Figur dadurch eine zu große Schwere erhielte, muß man nun einen Kern der Gußform herstellen. Um den Kern der Gußform zu bilden, befestigt man zunächst an der eisernen Bodenplatte eine starke Eisenstange, das Kerneisen, welches etwa in der Achse des Modells angebracht ist und über den Kopf der Figur hinausragt. Bodenplatte und Kerneisen werden sodann vermittelst eines Kranes in die sogenannte Dammgrube hinabgelassen. Man setzt um das Kerneisen die Formstücke auf, zunächst die untere Etage. Die Formsandform ist mit Kohlenpulver oder Lykopodium bestäubt, so daß die Formsandschicht, mit welcher man jetzt die Form von innen her überzieht, nicht festhaftet. Ist auf allen Seiten der unteren Formetage die Sandschicht gleichmäßig eingepreßt, so gießt man den Raum zwischen dieser Schicht und dem Kerneisen mit einer Mischung von Gips mit Ziegelmehl aus. Sodann wird die nächstfolgende Etage aufgebaut und so fortgefahren, bis die ganze Statue in dieser Weise vollendet dasteht.

Nimmt man jetzt die äußere Form stückweise ab, so steht die Figur in der Form des Modells vor uns; ihr Kern besteht aus Gips, ihre Oberfläche




Abb. 97. Bemalte Tonbüste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano (1442—1497), im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.



Abb. 98. Marmorbüste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano (1428—1464), im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

aus einer Schicht Formsand. Von letzerer schält nun der Gießer mit einem Messer so viel ab, als für die Dicke des Metallgusses erforderlich ist, also ungefähr 1 bis 3 cm stark. Wird jetzt die äußere Form um den Kern wieder aufgebaut, so ist die Aufgabe des Formers gelöst; der Raum, welchen das Metall beim Gusse auszufüllen hat, ist umgrenzt. Nun ist es nur noch erforderlich, die Gußkanäle und die Luftzüge (Windpfeifen) anzulegen, die der in der Form befindlichen Luft den Ausgang ermöglichen; wäre ein solcher Luftzug nicht vorhanden, so würde die von dem flüssigen Metall zusammengepreßte Luft die Form zersprengen.

Die Gußkanäle sind aber so angelegt, daß sie bis unten an die Form erst sich füllen, dann durch Querkanäle in die Form selbst eintreten, dieselbe also von unten nach oben allmählich ausfüllen. Diese Gußkanäle durchschneiden natürlich die Form, ebenso wie die Züge der Windpfeifen dies tun.

Bevor man zum Gusse selbst schreitet, wird der Kern und die einzelnen Stücke der äußeren Form völlig ausgetrocknet. Nun wird die äußere Form zusammengesetzt; die eingegossenen Anker werden fest angezogen, alle Fugen außen mit Gips verstrichen. Mit Balken und Blöcken wird die Form gestützt, endlich Sand und Erde um sie festgestampft, bis sie, wie erforderlich, eingedämmt ist. Über der Form legt man ein Becken aus Backsteinen an, in dessen Boden die Enden der Gußrinnen münden; an der Außenwand steigen die Luftkanäle empor. In dies Becken fließt, einer steinernen schrägen Rinne folgend, das flüssige Metall aus dem Schmelzofen; man läßt stets mehr

Metall als erforderlich in Fluß bringen, da das überschüssige, in dem Becken stehen bleibend, durch seine Schwere das Metall in alle Fugen hereinpreßt.

Das Metall, welches gewöhnlich zum Abguß von Kunstwerken benutzt wird, ist Bronze, eine Mischung von Kupfer, Zinn und Zink. Eine andere Mischung besteht aus neunzig Teilen Kupfer, sieben Teilen Zink und einem Teile Blei. Der Zusatz ist erforderlich, einmal um das Kupfer dünnflüssig zu schmelzen, dann aber auch, um die Farbe des Metalls zu verbessern. Bei dem Schmelzen kann es leicht vorkommen, daß das Zinn durch zu große Hitze sich verflüchtigt, dann bleibt das Kupfer zäh und unbrauchbar. Benvenuto Cellini beschreibt den Guß seiner Perseusstatue in seiner Selbstbiographie überaus drastisch, wie er sein ganzes Zinngeschirr in den Schmelzofen warf und feuerte, bis das Dach der Gießhütte in Flammen stand, wie aber alles doch endlich einen guten Ausgang gewann (Abb. 101).

Bronze ist immer verhältnismäßig teuer, wollte man daher einen Guß billiger herstellen, so verwendete man Blei oder eine Komposition von Blei und Zinn. Aber Bronze widersteht den Einwirkungen der Atmosphäre besser und ist auch nicht so leicht durch äußere Angriffe zu verletzen.

Sobald das Metall im rechten Fluß ist, wird der Zapfen ausgestoßen; die flüssige Masse strömt in die Rinne, aus dieser in das Eingußbecken und, sobald die Pfropfen, welche die Gußkanäle verschlossen, geöffnet sind, nun in diese hinab und von unten allmählich in der Form hinauf. Aus den Windpfeifen steigen blaue Feuersäulen auf, und so füllt sich die Form; die Metallmasse bleibt im Eingußbecken stehen: der Guß ist beendet.

Wenn der Guß erkaltet ist, räumt man die Grube aus, faßt das Kerneisen der Statue und hebt mit einem Krane dieselbe samt der Form aus der Dammgrube. Dann wird die Form abgeschlagen, und jetzt kann man erst beurteilen, ob das Werk wirklich gelungen ist. Die Eingußkanäle, die wie die Windpfeifen mit Metall sich gefüllt haben, werden zunächst mit Hammer und Meißel entfernt, dann der Guß durch Abbrennen mit Scheidewasser oder Schwefelsäure gereinigt. Kleine Löcher bessert man aus, indem man sie ausschneidet und ein passendes Stück Metall an ihrer Stelle einsetzt. Die Nähte werden abgefeilt und abgemeißelt und dann der ganze Guß mit Feilen und Bunzen überarbeitet (ziseliert), so daß die Oberfläche nun ganz gleichartig erscheint. Endlich fügt man die Stücke zusammen, wenn man zur Vereinfachung des Gusses die Statue zerlegt hat; mit Schrauben und Bolzen werden sie befestigt, die Schnittflächen sauber mit dem Hammer überarbeitet, so daß sie nicht mehr zu erkennen sind (Abb. 96).

Was die Kosten eines gegossenen Standbildes anbelangt, so berechnet Eduard Uhlenhuth (1862) dieselben für eine lebensgroße Statue auf 10.100 Taler, und zwar für den Bildhauer 3900 Taler, für Guß und Ziselierung 4000 Taler, für das Piedestal 2200 Taler. Allein das sind Preise, die vor mehr als fünfzig Jahren fixiert wurden: heute würde sich ein solches Werk noch bedeutend höher stellen.



Abb. 99. Marmorfigur am Grabdenkmal des Lorenzo de Medici (der Abend) von Michelangelo Buonarroti (1475—1564), in der Mediceerkapelle zu Florenz.

Ferner teilt Uhlenhuth mit, wie hoch sich die Kosten des von Rauch geschaffenen Denkmals Friedrichs des Großen zu Berlin beliefen. Der Künstler arbeitete zwölf Jahre (1839—1851) an dem Werke und erhielt jährlich einen Gehalt von 3000, also . . . . 36.000 Taler

An Remunerationen wurden ihm gezahlt	20.000	„
für das Modell des Reiterstandbildes	17.000	„
für die Modelle des Piedestals	28.000	„
Guß und Ziselierung der Reiterstatue kosteten	30.000	„
Desgl. der Figuren des Piedestals	80.000	„
Fundamentierungsarbeiten	8.000	„
Granitunterbau	16.000	„
Gitter und Kandelaber	5.000	„
Summa . . .	240.000	Taler.



Abb. 100. Marmorfigur vom Grabdenkmal des Lorenzo de Medici (der Morgen) von Michelangelo Buonarroti (1475—1564), in der Mediceerkapelle zu Florenz.

Diese Notizen mögen genügen, nachzuweisen, daß ein Bronzemonument ausführen zu lassen nicht unbedeutende Geldmittel erfordert, und daß die Leute sich gründlich täuschen, die meinen, wenn sie ein paar hundert Mark zu einem Denkmale irgend einer bisher noch nicht genug geehrten Persönlichkeit gesammelt haben, daß sie mit diesen Mitteln die Kosten einer Bronzestatue bestreiten können. Das kommt öfter vor als man denkt.

Der neu hergestellte Bronzeguß blitzt und blinkt und wirkt deshalb unruhig. Erst allmählich verliert sich durch die Einwirkung der atmosphärischen Luft jener störende Glanz, und das Werk überzieht sich mit einer bräunlichen oder grünen Schicht, der sogenannten Patina. Oft wurde aber auch, besonders von den italienischen Renaissancemeistern, dem Guß eine künstliche Patina gegeben in Gestalt eines Überzuges von gefärbtem Firnis. Die Gußwerke wurden zuerst mit Glaspulver abgeschliffen, dann mit Nußöl eingerieben, endlich mit Firnis überzogen. Dadurch war



Abb. 101. Bronzestatue des Perseus von Benvenuto Cellini (1500—1572), in der Loggia dei Lanzi zu Florenz.



Abb. 102. Marmorgruppe: Der Raub der Sabinerinnen v. Giovanni da Bologna (1524—1608), in der Loggia dei Lanzi zu Florenz.



es möglich, auch die Ungleichheiten der Metallfarbe zu verstecken, dem Ganzen einen gleichmäßigen Ton zu geben.

Die modernen Bronzestatuen überziehen sich nicht mehr mit einer so schönen Naturpatina, sondern setzen in unseren Städten bald eine Kruste von Kohlenruß an; sie werden einfach schmutzig. Man versucht jetzt durch periodische Säuberung, durch Abspritzen und Abwaschen, die bronzenen Standbilder rein zu erhalten, so daß sie eine natürliche Patina ansetzen können. Denn daß das plastische Kunstwerk durch eine Reproduktion in einer stumpfgraubraunen Masse gewinnt, wäre doch zu bezweifeln; schön sehen jedenfalls diese dunkeln Gestalten nicht aus. Die künstlich patinierten, d. h. mit Säure behandelten und mit einer Grünspanschicht bedeckten, verkupferten Zinkfiguren, die für unwissende Kunstgönner hergerichtet werden, sehen allerdings noch widerwärtiger aus.

Damit sind die Materialtechniken in ihren Grundzügen charakterisiert. Von der technischen Durchführung hängt ein ganzer Teil der künstlerischen Wirksamkeit eines Bildwerks ab; darum mußte der Würdigung der technischen Vorgänge ein verhältnismäßig breiter Raum gegönnt werden.

d) Die Entwicklungsgeschichte der Plastik.

Am Anfang der Entwicklung der Plastik steht das Flachrelief, das in einer Steinfläche oder einem Holzbrett eingemeißelt ist. Die Plastik berührt sich hier direkt mit den graphischen Künsten; sie folgt denselben Gesetzen der Darstellung in der Fläche und gewährt, sofern sie bemalt wird, fast den gleichen Anblick wie eine bemalte Zeichnung desselben Kulturkreises.

Die klassischen Länder des Flachreliefs sind Assyrien und Ägypten (Abb. 78, 79). Und in beiden Ländern wird nach und nach das Relief vertieft, so daß sich das plastische Werk der Naturform nähert. Wo das Relief um die Kanten einer Steintafel herumgeführt wird, oder einen ganzen Holz- oder Steinklotz bedeckt, ist der Übergang zur Rundplastik monumentalen Stils nicht mehr ferne. In der Kleinplastik war es leichter, die Naturform zu erreichen; sie geht der Monumentalplastik ein gutes Stück voraus. Harte, scharf umrissene Formen in strenger Stilisierung; die Figuren im Profil (als Hauptansicht, wo es sich um Rundplastik handelt); die Menschen als Typus, nicht als individuell verschiedene Einzelwesen charakterisiert; das sind einige Merkmale jener ersten Blütezeit der Plastik. Aber Ägypten kennt daneben noch einen freieren Stil, welchem die Holzstatuen des alten Reiches entstammen. Sie sind von einer überraschenden Lebenswahrheit und zeigen das Streben nach Porträtähnlichkeit und genremäßiger Auffassung (Abb. 81). Und endlich bricht diese freiere Stilrichtung durch; die Monumentalplastik freilich behält immer ihre strenge, fast architektonische Haltung bei, die uns aber bei der Größe der Denkmäler (bis zu 20 m hoch) durchaus angebracht erscheint (Abb. 80).

Inzwischen nahm die Entwicklung in Griechenland einen bedeutenden Fortgang. Die Körperpflege stellt den nackten Körper in den Brennpunkt der all-



Abb. 103. Theseusgruppe von Antonio Canova (1757—1822), im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.

gemeinen Aufmerksamkeit. Und daß der Plastik die Aufgabe zukam, den Siegern in den olympischen Spielen Standbilder zu setzen, bestimmte vollends die Richtung und die Problemstellung der plastischen Kunst: Es handelte sich um die naturgetreue, aber als Standbild durchgeführte Darstellung des menschlichen Körpers. Die anfängliche Starrheit (Abb. 83) verschwindet mehr und mehr. Es entstehen Bronzestatuen von technischer Vollendung, daneben Figuren aus porösem Kalkstein und Marmor, die beiden letztern stets farbig behandelt.

Wenn nun gleich die Bildung des menschlichen Körpers — des schönsten Vorbildes, das man sich denken kann — den Künstler am meisten interessierte, so konnte die Plastik doch nicht in ein zweckloses Artistentum ausarten, wie die heutige. Die Plastik Griechenlands hatte ihren Zweck: Der Tempel braucht ein Götterbild, Figurenschmuck außen und innen; der Privatmann braucht Schmuck seines Hauses und Gartens, der Staat braucht Standbilder für Männer, die er ehren will.



Das Gleichgewicht zwischen Naturform einerseits und rein dekorativer Gestaltung andererseits, die technische Geschicklichkeit in der Behandlung der Materialien und ein feines Gefühl für die Schönheit der Linie und der Form, alle diese Faktoren treffen in der griechischen Plastik der klassischen Zeit zusammen und erheben sie zu einem allgemein gültigen, für alle Zeiten feststehenden Ideal (Abb. 84).

Es ist darum erklärlich, daß immer wieder die klassischen Künstler späterer Jahrhunderte diesem Ideal nachgestrebt haben. Aber es lag dazu keine Notwendigkeit vor: Jede Zeit trägt ihre Ideale in sich. Es ist Aufgabe des Künstlers, sie zu suchen und zu gestalten. Die Probleme seiner Zeit verleugnen und das griechische Ideal zum Universalrezept für die Plastik zu machen, zeugt von einer inneren Unselbständigkeit und von einer Abkehr vom zeitgenössischen Leben und Denken. Anerkennen soll nicht gleichbedeutend sein mit Nachahmen. Und wenn die klassische Plastik Griechenlands einen Höhepunkt bedeutet, so hat die Plastik von heute allen Grund, nicht denselben Weg zu gehen. Denn auf diese Weise wird die griechische Plastik der heutigen überlegen sein. Es muß von vornherein eine andere Basis vorhanden sein, welche ein ganz anderes Resultat herbeiführen muß. Und diesem steht immer die Möglichkeit offen, an Bedeutung der griechischen Plastik zur Seite gestellt zu werden.

Was der griechischen Plastik der klassischen Zeit fehlt, ist das Persönliche, das Zufällige, welches dem einzelnen Menschen anhaftet, das Eigenartige, das gelegentlich bis zur Häßlichkeit gesteigert werden kann. Und gerade diese Lücken sind bedingt durch die Richtung der klassischen Plastik. Es ist kein Zufall, daß die Porträtplastik Griechenlands über eine allgemeine Charakterisierung nicht hinauskommt. Das Schöne, welches allgemeine Geltung hat, ist das Ziel der klassischen Zeit, daher auch das Bestreben, die als schön anerkannten Proportionen und Kompositionstypen in Gesetz und Regel festzulegen. Aber das innere Leben, welches der griechischen Plastik innewohnte, bewahrte sie davor, diese Regeln als Vorschriften für die Ewigkeit hinzunehmen.

Die Plastik entwickelte sich weiter, nachdem sie im fünften und vierten Jahrhundert ihren Höhepunkt im klassischen Sinne erreicht hatte. Das bedeutet nichts anderes, als daß die Entwicklung nun auf andere Ziele gerichtet wurde. Dem Schönen, das in der absoluten Harmonie aller Teile, in der Ebenmäßigkeit und in einer leidenschaftslosen Ruhe seine Erfüllung gefunden hatte, tritt nun das unruhig Bewegte, das Niedliche und das Groteske entgegen. Und allmählich gestaltet sich die ganze Plastik nach den neuen Gesichtspunkten. Das Phantastisch-Genrehafte, das Humorvolle und Sinnlich-Ausgelassene steht dem Pathetisch-Heroischen, dem Grauenhaften und Gewaltigen gegenüber (Abb. 85, 86). Und in beiden Strömungen schafft die nachklassische griechische Plastik, die man als die hellenistische bezeichnet, Vollkommenes.

Damit hatte aber die griechische Plastik ihre Führerrolle ausgespielt. Als ein Zeichen von Mangel an künstlerischem Selbstbewußtsein muß es angesehen werden, daß immer mehr Kopien von den Meisterwerken der





Abb. 104. Danaide, Marmorplastik von Auguste Rodin (geb. 1840), im Musée du Luxembourg in Paris.

klassischen und frühen Zeit angefertigt werden. Während zur klassischen Zeit das Bildwerk ohne Modell in den Stein gehauen wurde, verwendet man jetzt Tonmodelle. Die Bronze tritt hinter dem Marmor zurück; bronzene Bildwerke werden vielfach in Marmor kopiert.

Diese Plastik des Niedergangs blühte vorwiegend auf italienischem Boden. Es war ein richtiger Parvenu-Gedanke der römischen Machthaber, die griechische Plastik der Blütezeit nun auch bei sich zu Hause zu haben. Und daher blühte nun das Kopistentum höher auf als die neu schaffende Kunst. So wenig dieses Wiederkäuen alter Schönheit für die Kunstentwicklung jener Zeit bedeutet, so wichtig ist es für die heutige Kenntnis der griechischen Plastik: Die Großzahl der griechischen Bildwerke ist uns nur durch diese Kopien der Römerzeit bekannt geworden.

Die einheimische römische Plastik, die technisch von der griechischen absolut abhängig wurde, fand ihre glänzendste Ausbildung im Porträt; Büsten und ganze Gestalten entstehen in großer Zahl und in hoher künstlerischer Vollendung (Abb. 87, 88).

Das Charakteristische des Dargestellten wird geschickt hervorgehoben, das Nebensächliche wird unterdrückt. So verfällt die Porträtplastik nicht der kleinlichen Naturnachahmung, sondern sie bleibt ein durchaus ernst zu nehmendes Kunstgebiet.

Die dekorative Plastik nimmt einen sehr breiten Raum ein in der römischen Architektur und im Kunsthandwerk, hält sich aber nicht auf der Höhe der griechischen (Abb. 89). Es zeigt sich eine Sucht, den Schmuck zu häufen und als Masse zu gestalten, wobei die Einzelform vernachlässigt wurde und endlich völlig verwahrloste. Mit den politischen Wirrnissen der Völkerwanderung tritt ein technischer Niedergang zu der künstlerischen Verrohung hinzu. Das Christentum begünstigt die Ausbildung der Plastik nicht, wie der alte Götterkultus. So ist im frühen Mittelalter ein allgemeiner Tiefstand der abendländischen Bildhauerei zu verzeichnen.

Im oströmischen Reiche, das sich einer ruhigeren Entwicklung der Dinge erfreuen durfte, blieb mehr von der antiken Plastik lebendig, als in Italien oder Gallien. Die Elfenbeinschnitzerei stand in hoher Blüte, bevorzugte vorwiegend dekorativ gearbeitete, streng und steif stilisierte Darstellungen, wobei die Komposition ihren Rahmen völlig ausfüllt (Abb. 90). Die Steinskulptur ordnet sich völlig der Architektur unter und bewegt sich ganz auf dem Gebiete der plastischen Ausgestaltung der Bauglieder. Die Kleinkünste bleiben technisch auf der Höhe und bilden einen wichtigen Exportartikel für die westlichen Länder.

Ganz im Geiste der byzantinischen Plastik sind die Bildwerke des 11. und 12. Jahrhunderts, die nun in immer größerer Zahl in Deutschland, Frankreich und Italien entstehen. Vor allem das hochentwickelte Gefühl für die dekorative Wirkung und die absolute Unterordnung unter irgend einen konstruktiven Gedanken ist der romanischen Plastik eigentümlich. Dabei scheint die Naturbeobachtung völlig ausgeschaltet. Die Typen der byzantinischen, teilweise auch der römischen Kunst werden variiert und kombiniert. Die Monumentalplastik fügt sich ganz in den Rahmen der Architektur ein und trägt zu ihrer Belebung wesentlich bei; besonders ist das bei den Kirchenportalen der Fall. In dieser Beziehung hat die Plastik wieder einen Höhepunkt erreicht (Abb. 91).

Während dieser Zeit ist ein allmähliches Steigen der künstlerischen und technischen Fähigkeiten bemerkbar. Und mit dem 13. Jahrhundert gewinnt die Plastik ein eigenes Leben, das sie von der Architektur in gewissem Sinne unabhängig macht. Die dekorative Behandlung weicht einer selbstbewußten, von neuerwachtem Naturerkennen befruchteten Gestaltungskraft. Ein starkes Schönheitsempfinden, ein feines Gefühl für Linienführung und innere Beseelung läßt die deutsche und französische Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts als eine Blütezeit der Plastik erscheinen, die sich ebenbürtig der griechischen zur Seite stellen läßt (Abb. 92).

Die gleichzeitige italienische Plastik bewegt sich auf der Grundlage der römischen weiter, zeigt aber eine Innerlichkeit, die wir bei jener vermissen. Die Marmorplastik feiert ihre Auferstehung und ist in steter Entwicklung begriffen (Abb. 93).

Die naturalistische Kunstblüte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden und in Deutschland kommt auch der Plastik zugute. Die Verhältnisse haben sich aber inzwischen verschoben, indem



Abb. 105. Bronzerelief von Adolf Hildebrand (geb. 1847).



Abb. 106. Diana, Bronzestatuette von Georg Wrba.

weniger monumentale Aufgaben an die Plastik herantreten als im 12. und 13. Jahrhundert. Die neue Plastik eignet sich dafür auch nicht. Ihre besten Seiten zeigt sie im holzgeschnitzten, reich bemalten Altarwerk, wo der Farbensinn, die Naturbeobachtung und die Vorliebe für intime, genrehafte Szenen am besten zur Entfaltung kommen konnte. So entsteht auf ganz neuer Basis wieder eine sehr bedeutsame, in ihrer Art unerreichte Plastik. Das figurenreiche Relief spielt dabei eine große Rolle; noch nie war es mit so bewegter und anschaulicher Geste vorgetragen worden wie jetzt, noch nie hatte es in dem Maße die Malerei ersetzt, wenn nicht an Eindringlichkeit und malerischer Wirkung übertroffen (Abb. 94).

Während in Deutschland diese farbenreiche, bewegte Holzplastik blühte, nahm die Entwicklung in Italien einen ganz andern Verlauf. Die klassischen Traditionen waren hier nie ganz vergessen worden und nun legte man von neuem Gewicht darauf, im Geiste der Antike zu arbeiten. Neben dem Schönheitssinn ist es das Streben nach der Charakteristik des Einzelnen und des Persönlichen, welches die Plastik der italienischen Renaissance beherrscht und das auch die ausgezeichnete Porträtplastik erst ermöglicht (Abb. 97, 98). Dabei macht sich in der ganzen künstlerischen Auffassung und in der technischen Fertigkeit ein immer stärkeres und bewußteres Können geltend, dem schließlich nichts mehr unmöglich ist.

Die nackte Menschengestalt tritt wieder in ihr Recht als das eigentliche

und herrlichste aller plastischen Probleme; sie stellt in ihrer tausendfältigen Bewegung, in ihrer Charakterisierung des wechselvollen Geisteszustandes und der Persönlichkeit des Individuums ein unerschöpfliches Thema dar. Sie ist voll von geheimnisvoller Schönheit, ein Wunderwerk der Natur, wie kein anderes; das Werkzeug von geistigen Kräften, die einer höheren Weltordnung angehören. Ein Bibelwort erzählt, daß Gott den Menschen nach seinem Bilde schuf. So ist denn Gottes Ebenbild das rechte Vorbild für die formgestaltende Kunst der Plastik (Abb. 99, 100).

Und wie haben die Renaissancemeister mit diesem Vorwurf umzugehen gewußt! Erst zaghaft, fast verschämt, bald freier und endlich, jedem Gedanken Form verleihend, so haben sie die menschliche Gestalt zum Ausdruck ihrer Ideen von Schönheit und zum Symbol göttlicher Kräfte, aber auch als dekoratives Element im Rahmen der Architektur immer wieder nachgebildet in Marmor, Bronze, Wachs und Ton. Wie erbärmlich stellt sich vielfach zu diesem hohen Liede der Menschenschönheit das heutige Publikum, das darin nur noch sinnliche Anreize findet.

Da die in der Renaissancezeit aufgefundenen antiken Marmorskulpturen keine Farbspuren mehr aufwiesen, so machte sich die Anschauung geltend, daß die Marmorplastik unbemalt bleiben müsse. Dagegen wurde die Terrakottaplastik, welche vielfach als Modell diente, oft farbig behandelt, um das unedle Material zu heben (Abb. 97). Diese Bemalung wurde oft durch eine farbige Zinnglasur ersetzt, so daß eine neue Art von Plastik — es handelt sich dabei meist um Reliefs — entstand (Abb. 95). Die Bronze- und die Wachsbildnerei standen in hoher Blüte; von der letzteren sind leider alle Werke bis auf ganz wenige zugrunde gegangen.

Die italienische Renaissanceplastik setzt mit detailreichen, bis ins einzelne liebevoll behandelten Werken ein und entwickelt sich zur machtvollen Monumentalplastik, die aufs Ganze hinstrebt. Und als der gewaltigste Ausdruck gefunden war, mußte wieder eine Umkehr eintreten: Das war das Streben nach malerischer Wirkung, zugleich nach naturgetreuer Wiedergabe des Wirklichen, nach der Darstellung der Bewegung. Es wurde das Unmögliche versucht, Lichtstrahlen, Wolken und Wasser plastisch darzustellen. Die innere Erregung der Einzelgestalten wird nicht durch den geistigen Ausdruck, sondern mit ganz äußerlichen Mitteln zur Anschauung gebracht. Die solide gute Technik wird durch allerlei Kunststücke übertrumpft. Dabei macht sich eine große Vorliebe für theatralische Effekte geltend, die einer unerhört prächtigen Dekorationskunst Vorschub leistet. So sehr die ganze Entwicklung dem innersten Wesen der Plastik widerstrebt, ist doch alles mit großer Überzeugungskraft vorgebracht und bildet in gewissem Sinne einen Höhepunkt, indem in der malerischen Auffassung das denkbar Mögliche geleistet worden ist (Abb. 101, 102).

Die Reaktion des Klassizismus wirkt nach dem Formenrausch der Barockplastik wie ein fader Abklatsch der Antike, ohne inneres Leben,

verknöchert in einem öden Schematismus. Wohl waren es formvollendete Werke, die geschaffen wurden, hin und wieder wohl auch solche, welche den Vergleich mit der Antike aushalten, aber ein selbständiges, frisches Leben ist bis auf wenige Ausnahmen kaum zu finden (Abb. 103).

Der Naturalismus löst die klassizistische Auffassung ab und setzt an ihre Stelle die Nachbildung der Naturform. Es ist in gewissem Sinne eine Rückkehr zum Barockstil; auch die malerische Auffassung macht sich da und dort in der Plastik geltend. Immer höher steigt das Können und die Vergeistigung der plastischen Kunst. Alles wird mit dem äußersten Raffinement ausgedrückt; der Marmor bekommt ein inneres, vibrierendes Leben (Abb. 104), die Bronze scheint Fleisch und Bein, nicht der Form, sondern der Wirkung nach (Abb. 105, 106). Hin und wieder werden Versuche in farbiger Plastik gemacht; alles mit der höchsten Geschicklichkeit, geistreich, ein wesensverwandter Ausdruck der überraffinierten Verstandes- und Geschmackskultur.

Noch zählt diese Kunst eine überwiegende Zahl von tüchtigen Vertretern, während sich bereits eine neue Wendung in der modernen Plastik bemerkbar macht. Die Grundlagen der plastischen Kunst wurden zum Leitstern der Arbeit gemacht. Nicht mehr für das Museum oder für den Kunstmarkt soll das plastische Werk geschaffen werden. Die Plastik soll wieder Zweckkunst werden. Sie stellt sich wieder in den Dienst der Architektur, aber nicht mehr wie im Mittelalter, weil sie nichts anderes kennt, sondern bewußt, aus Überlegung, weil sowohl die Architektur als die Plastik bei diesem Zusammenwirken nur gewinnen können.

Das Material spricht ein gewichtiges Wort bei der Ausbildung des plastischen Kunstwerks, ein Faktor, der jahrhundertelang kaum beachtet worden war. Weich und voll bildet der Künstler die Formen des Marmors, geschlossen und schwer; dagegen die Bronze hart und glatt, bewegt im Umriß, schlank und biegsam; das Holz endlich kantig und derb, in geschlossenem Umriß. Das Material soll selbst einen Teil der Schönheit des Kunstwerks ausmachen. Es soll also für sich sprechen, in seinen Eigentümlichkeiten zum Ausdruck kommen. In vielen Zügen gemahnt die moderne Plastik an die frühgriechische; aber sie verleugnet die lange Entwicklung durchaus nicht. Sie ist nicht primitiv aus Laune, sondern sie kam auf die vereinfachten Formen durch stete ernsthafte Arbeit und durch gründliches Nachdenken über ihre Aufgaben und ihr Wesen. Noch ist der letzte Ausdruck nicht gefunden, das Problem der Verbindung mit der Architektur erst zum Teil gelöst; aber eine Fülle junger Kräfte bürgen für einen guten Fortgang der begonnenen Arbeit.


MALEREI
UND DIE GRAPHISCHEN
KÜNSTE



a) Wesen und Voraussetzungen der Malerei und der graphischen Künste.

Wie eng begrenzt in ihren Möglichkeiten erscheinen neben der Malerei alle übrigen bildenden Künste! Hier gibt es kein Ding, keine Kombination, welche nicht dargestellt werden könnte und der Art der Darstellung sind keine Grenzen gesetzt. Die Malerei und die graphischen Künste kennen nur eine Einschränkung: Die begrenzte Fläche; aber diese gehört ihnen ganz. Wie in unserm Auge sich die vielgestaltige Welt widerspiegelt, so nimmt diese Fläche alles auf, was durch die Phantasie und die Beobachtung des Künstlers im Geiste geschaffen und durch seine Hand in Form und Farbe umgesetzt wird. Dieser Vorgang zerfällt seinem Wesen nach in mehrere, durchaus verschiedenartige Tätigkeiten, denen wieder ganz besondere Verhältnisse zugrunde liegen.

Die erste Tätigkeit ist das Sehen, das Aufnehmen und Beobachten der Umwelt. Das Sehen ist abhängig von unserm Auge und zeigt uns die Dinge nicht, wie sie sind, sondern als veränderliche, in Form und Farbe immer wechselnde Bilder. Die Größe des Bildes ist wandelbar: Je näher dem Auge, je größer erscheint der Gegenstand (Linearperspektive). Von verschiedenen Seiten gewährt er einen andern Anblick. Je nach der Beleuchtung zeigt er helle, belichtete und dunkle, unbelichtete Stellen; die letztern nennt man Lokalschatten. Steht er auf einer Unterlage, so wird diese von ihm verdunkelt; es entsteht auf ihr der Schlagschatten, der um so schärfer umrissen erscheint, je konzentrierter die Lichtquelle ist und um so dunkler, je heller diese strahlt. Die beleuchteten Gegenstände strahlen nun aber ihrerseits wiederum Licht aus; wo solche Reflexe den Lokalschatten treffen, lassen sie ihn heller erscheinen. Wo Licht ist, da sind auch Reflexe vorhanden, und je heller das Licht, desto heller sind auch die Reflexe; durch sie gewinnt der schattierte Gegenstand erst Rundung, löst sich vom Hintergrunde ab und tritt gebührend hervor. Die Reflexe sind es, welche die Schattenmassen durchsichtig machen, welche selbst in die tiefsten Schatten Leben und Abwechslung bringen. Nach der Farbe und Intensität des Lichts, nach den Farben der Umgebung richtet sich die Farbe des beobachteten Gegenstandes. Und mit der größer werdenden Entfernung werden die Farben des Gegenstandes blasser, weniger intensiv und bekommen einen Stich ins Blaue (Luftperspektive).

Diese wechselvollen Bilder hält das Auge fest und bringt sie dem Künstler zum Bewußtsein. Er sieht wohl alles, aber er faßt nicht alles gleichmäßig auf. Sein Interesse konzentriert sich auf bestimmte Punkte, während er andere geflissentlich oder unwillkürlich übersieht. In der Malerei läßt sich deutlich die Entwicklung des bewußten Sehens erkennen. Es handelt sich dabei um Entdeckungen, welche von der Maltechnik völlig unabhängig sind; Entdeckungen, welche oft genug von Kunstlaien gemacht wurden



und auch nicht immer in der Malerei ihre erste Aussprache erhielten, sondern in der literarischen Form der Beschreibung.

Aus dem Gesichtsfeld wählt sich der Künstler den Abschnitt, der ihn interessiert; oder er stellt aus Erinnerungsbildern früherer Gesichtseindrücke ein Phantasiebild zusammen. Und diese Auswahl, diese Zusammenstellung legt er seinem Werk zugrunde. Im Geiste sieht er sein Bild schon fertig vor sich; doch wird die technische Ausführung dieses Phantasiebild noch wesentlich modifizieren. Was am frühsten und am unbedingtesten feststeht, ist die Komposition, d. h. die Anordnung der verschiedenen Teile des Bildes in der Fläche.

Bei der Ausführung des Bildes wird zunächst die Komposition in ihren Hauptlinien festgelegt. Und in der ersten Skizze läßt sich schon erkennen, ob die Komposition, die in der Phantasie befriedigt, auch schwarz auf weiß einwandfrei ist. Diese Fixierung mag andererseits oft genug dem im Geiste geschauten Bilde nicht völlig entsprechen; neue Gedanken werden lebendig, und so sind auch Änderungen erforderlich; die ganze Komposition wird aufgegeben und es wird versucht, ob eine andere Auffassung und Anordnung vielleicht eher den Ansprüchen, die der Künstler an seine Arbeit selbst stellt, genügt. Gerade große Meister haben sich mit erstaunlicher Ausdauer bemüht, bis sie endlich den besten Ausdruck fanden, der wenigstens annähernd dem Idealbilde, das ihnen vorschwebte, entsprach. An manchen Skizzen Raffaels läßt es sich verfolgen, wie sich die Komposition allmählich immer reicher und schöner zu ihrer vollen Reife entwickelt.

Aber auch dann, wenn die Wahl unter den Skizzen getroffen und nun der Entwurf aufgezeichnet ist, wird er dem Künstler in der Regel nicht ganz genügen. Je geübter seine Hand, desto eher wird er befähigt sein, seine Komposition festzuhalten; je großartiger und bedeutender jedoch der Entwurf seinem Geiste vorschwebt, desto weniger wird das aufgezeichnete Bild dem in der Phantasie geschauten völlig entsprechen. Daher erklärt sich die große und ernste Arbeit, die ein echter Künstler an die Wiedergabe seiner Komposition setzt, die Unzufriedenheit, die er oft genug an seiner Schöpfung empfindet.

Nachdem die Komposition festgelegt ist, werden die einzelnen Teile des Bildes genauer umrissen, die Schattenpartien angedeutet und die Einzelheiten vorgezeichnet. Die Darstellung geht immer mehr ins einzelne, nähert sich immer mehr dem Idealbild der Phantasie. Oft bricht der Künstler nach der Durchführung eines Stadiums die Arbeit ab und das Bild bleibt Skizze. Er braucht diese, um bei der definitiven Fassung des Bildes eine Vorlage zu haben, die ihn davor schützt, daß er sich allzusehr in Einzelheiten verliert.

Die Skizze, welche die Ideen des vollendeten Bildes in großen Zügen enthält, hat auch als solche eine große künstlerische Bedeutung. Sie weist die unmittelbare Handschrift des Künstlers auf und ist in ihrer Durchführung



oft frischer und packender als das ausgeführte, fertige Bild. Dabei ist aber nicht zu vergessen, daß die Skizze nur Mittel zum Zweck ist. Sie ist kein abgeschlossenes, sondern nur ein angedeutetes Kunstwerk. Wie ein Kind an und für sich viele Vorzüge aufweisen mag, aber eben doch noch kein fertiger ausgereifter Mensch ist. Und wie es Menschen gibt, die sich am liebsten mit Kindern abgeben, hat auch der Kunstliebhaber, der Skizzen mehr schätzt als ausgeführte Bilder, eine Daseinsberechtigung, die ihm niemand abstreiten kann.

Bei der Durchführung des Bildes, bei der Ausbildung der Einzelheiten, spielt das Format eine große Rolle. Große Bilder wollen aus größerer Entfernung betrachtet werden und werden infolgedessen meist keine kleinliche Detailmalerei enthalten, welche den Eindruck von dem entfernten Standpunkt stört. Kleine Bilder dagegen verlangen, daß man nahe an sie herantritt, weil man sonst zu viel von der störenden Umgebung mit sieht. Die Einzelheiten werden dementsprechend ausgeführt sein. Ein Bild, das in seinem Format auf kurze Distanz eingestellt ist, in seiner Technik dagegen auf eine bedeutend größere, kann nicht als ein harmonisches, durchgebildetes Kunstwerk gelten; es muß als Skizze bezeichnet werden, was ja seiner rein künstlerischen Wertung keinen Eintrag tut. Ein großes Bild dagegen kann so viele Einzelheiten aufweisen, als wenn es von nahem betrachtet werden wollte; wenn sie den Ferneindruck nicht stören, haben sie ihre Berechtigung. Die Ökonomie der Mittel läßt es dagegen ratsam erscheinen, die Ausbildung der Einzelheiten nur so weit zu treiben, als es die Betrachtung von jenem Standpunkte aus erfordert, welcher durch die Größe des Bildes gegeben ist.

Die Stilisierung bleibt vollständig dem Ermessen des Künstlers überlassen. Er hat es in seiner Hand, die Farbenskala seines Bildes auf Hell und Dunkel zu beschränken oder der Natur alle Zwischenschattierungen und gebrochenen Farbentöne abzulauschen. Er darf die Vereinfachung der Linien bis zum Ornament durchführen, er kann aber auch, wenn er will, bis ins einzelne den Formen der Natur nachgehen. Das alles hängt von seiner Individualität, von seiner Stimmung und von seinen Absichten ab. Und aus diesen Möglichkeiten ergeben sich die Verschiedenheiten der einzelnen Kunstwerke und Künstlerindividualitäten. Die Komposition und der Vorwurf, d. h. das, was auf dem Bilde dargestellt ist, ist viel mehr der Tradition unterworfen als die Formen- und Farbengebung. Es steht dem Künstler auch frei, den dargestellten Raum scheinbar ins Unermeßliche zu vertiefen, oder ihn auf ein Weniges zu beschränken und dadurch das Flächenhafte des Bildes zu betonen. Wo monumentale Wirkungen angestrebt werden, ist fast immer das letztere der Fall.

Je nach der Wirkung, die der Künstler hervorbringen will, wählt er seine Technik; nach den Aufgaben, die ihm gestellt werden, richtet er die Stilisierung. Technik und Stil sind vielfach voneinander abhängig, indem die Technik die Farbengebung und die Linienführung stark beeinflußt.

In der ganzen Kunst der Malerei und der Graphik macht sich (mit Ausnahmen der Skizzen) das Bestreben geltend, die zugrunde liegende Fläche dekorativ auszufüllen. Sie ist die Einheit des Bildes und innerhalb dieser Einheit muß eine absolute Harmonie der Form und Farbe herrschen. Wird willkürlich ein Stück der Fläche unterdrückt oder angeflickt, so muß diese Harmonie Schaden leiden: Die Komposition verändert sich in ihrem Verhältnis zur Bildfläche; die Farbenwerte, welche aufeinander gestimmt waren, werden verschoben. Je besser ein Bild in sich abgewogen ist, um so weniger verträgt es einen solchen gewaltsamen Eingriff.

Je besser ein Künstler sich auf alle diese formalen Dinge versteht, um so höher wird er von der Kunstkritik bewertet werden. Er wird in der Kunstgeschichte dementsprechend eine bedeutende Stellung einnehmen, als der Erschließer einer neuen Ära der Malerei oder als der Erfinder eines graphischen Verfahrens gepriesen werden. Aber es gibt etwas, was den Künstler über die Kunst hinauswachsen läßt. Das ist das Wunderbare, was besonders bei der Malerei zum Ausdruck kommt: Es gibt Bilder, die eine Seele haben; die nicht durch ihren Kunstwert, ihre technische Ausführung, sondern durch ihre Innerlichkeit uns mächtig ergreifen; die uns einen Eindruck machen, der nicht auf ästhetischer, sondern auf psychologischer Grundlage beruht. So greift die Malerei über das Gebiet der Kunst hinaus, sie wird ein Stück Menschheitsreligion. Und die Künstler sind Priester und Künder göttlichen Wesens.

b) Die Techniken der Malerei und der graphischen Künste.

Die Grundlage jeder Malerarbeit und jedes graphischen Verfahrens ist die ZEICHNUNG. Je nach dem Material, auf welchem gezeichnet wird, und nach dem Stoff, der auf diese Unterlage strichweise aufgetragen wird, ist das Aussehen und die Wirkung der Zeichnung verschieden; doch der strichweise Auftrag, die Zerlegung der Halbschatten in Strichlagen und die Beschränkung auf eine, höchstens zwei Farben ist allen Zeichentechniken gemeinsam.

Als MATERIAL DER BILDFLÄCHE wurde im Altertum Pergament, Palmblätter und aus Papyruspflanzen hergestelltes Papier verwendet. Das Mittelalter kennt nur noch Pergament; seit dem 14. Jahrhundert wird auch Leinenpapier hergestellt, welches dem Pergament bald erfolgreich Konkurrenz macht.

Das Pergament wurde meist in seiner Naturfarbe verwendet; für feinere Zeichnungen überzog man es auch wohl mit einer Lage Bleiweiß, das mit Leimwasser gemischt war; diese Farbenschicht wurde vor dem Gebrauche glattgeschliffen. So zubereitete Pergamentblätter sind bis in die neueste Zeit für feinere Arbeiten verwendet worden. Die verschiedenen Papiere sind nicht ohne Einfluß auf die Qualität der Zeichnung: ihre Oberfläche, ihre Färbung, ihre Härte und ihre Konsistenz kommen dabei in erster Linie in Frage.

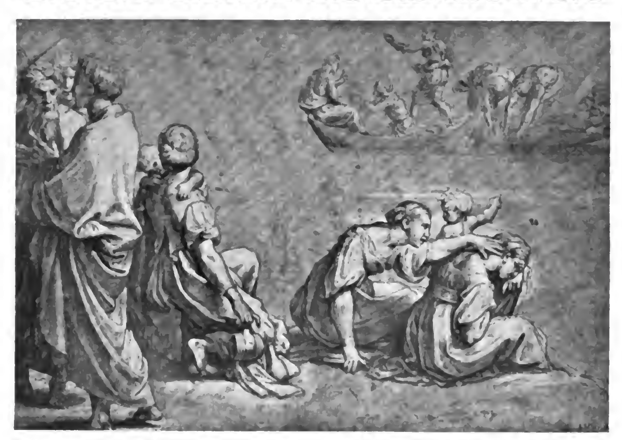


Abb. 107. Getuschte Federzeichnung von Raffael (1483—1520): Studie zum Karton: Der wunderbare Fischzug, in der Albertina in Wien.

Der ZEICHENSTIFT des Mittelalters ist ein Metallstäbchen mit einer Spitze aus reinem Silber (Silberstift) oder ein Griffel aus einer Mischung von zwei Teilen Blei und einem Teile Zinn (Bleistift). Der Name Bleistift wurde dann auch auf die aus Graphit gefertigten Zeichenstifte übertragen, die zwar schon im 16. Jahrhundert bekannt, aber erst im 18. mehr in Gebrauch kamen. Verfehlte Striche wurden früher mit Brotkrume, seit Einführung des Gummi elasticum mit diesem entfernt.

Die vorgezeichneten Linien zieht häufig der Künstler, um sie vor dem Verwischen zu schützen, mit der Feder nach; Gänse- oder Schwanenfedern, für sehr zarte Zeichnungen Rabenfedern, wurden bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts dazu benutzt; in neuerer Zeit sind sie mit verschwindenden Ausnahmen durch die Stahlfedern verdrängt worden. Gewöhnlich bediente man sich bei den Federzeichnungen der gewöhnlichen Galläpfeltinte, doch scheint man schon im Mittelalter den chinesischen Tusch gekannt zu haben, der seit dem 16. Jahrhundert mehr und mehr Verwendung findet.

Zeichnete man auf farbiges Papier, so konnte man leicht eine plastische Wirkung erzielen, wenn man die Schatten mit Farbe tuschte und mit reinem oder gefärbtem Bleiweiß die Lichter aufsetzte (Abb. 107).

ZEICHENKOHLE ist schon lange von den Künstlern gebraucht worden. Da die Kohlenzeichnung leicht verwischt wird, so muß sie fixiert werden;





Abb. 108. Pastellmalerei von Roslin: Porträt einer Unbekannten, 1771.



Abb. 109. Griechische Enkaustik-Malerei: Die Muse Polyhymnia.

dies geschieht durch Benetzen mit Leim- oder Tragantwasser (Fixatif). Tauchte man die Kohle selbst in Öl und trocknete sie dann, so gab sie einen glänzenderen Strich, der auch fester am Papier haftete.

Die SCHWARZE KREIDE, eine Art von Tonschiefer, wurde schon zur Renaissancezeit zum Zeichnen verwendet; das heute gebräuchliche Verarbeiten der Striche mit dem Wischer scheint indessen den alten Meistern unbekannt gewesen zu sein. Sehr häufig brauchten die Italiener den RÖTEL. In Deutschland bediente man sich seiner erst im 16. Jahrhundert hin und wieder; im folgenden Jahrhundert zeichnen die niederländischen Meister viel in dieser Manier, die sich seitdem bis auf unsere Zeit noch mehr verbreitet hat. Durch gleichzeitige Verwendung von schwarzer Kreide und Rotstift kann schon eine ganz bedeutende Wirkung erzielt werden; diese wird gesteigert, sobald man dazu noch mit farbigen Stiften arbeitet.

Die PASTELLMALEREI bildet einen Übergang von der Zeichnung zur Malerei; oft wird sie bloß als Zeichnung mit deutlich ausgeprägten Strichen, oft aber auch als Malerei mit völlig ineinander gearbeiteten Flächen durchgeführt. Die Farben werden aus einem Teig von Gips, Honigwasser und der Farbsubstanz in Form von Stiften hergestellt. Man zeichnet mit diesen Farbstiften auf Pergament oder Papier und kann die staubartig sich ablagernde Farbe mit dem Wischer vertreiben und so die duftigsten und zartesten Übergänge erreichen. So schön jedoch diese Pastellbilder aussehen, sobald sie frisch aus dem Atelier des Malers kommen, so leicht sind sie dem

Verderben ausgesetzt. Sie müssen unter Glas aufbewahrt werden, da die Farbe sich bei der leisesten Berührung verwischt oder abstäubt. Ein Mittel, die Pastellfarben zu fixieren, sie mit dem Papier fest zu verbinden, doch so, daß die Schönheit der Farbenwirkung nicht beeinträchtigt wird, ist trotz aller Versuche bis jetzt nicht aufgefunden worden. Farbige Stifte haben schon im 16. Jahrhundert Maler zum Skizzieren benutzt; ausschließlich zur Herstellung von Kunstwerken scheint man sie aber erst gegen Anfang des 18. Jahrhunderts verwendet zu haben. Im 18. Jahrhundert werden die weichen Stifte bevorzugt; der Wischer spielt eine große Rolle (Abb. 108).

Neuerdings kehrt man wieder zu der alten Manier der Renaissancekünstler zurück: Mit härteren Stiften setzt man die Farben Strich an Strich zusammen; wobei dann die moderne Art der Farbenmischung dazukommt: Statt eine Mischfarbe aufzutragen, zeichnet man Striche derjenigen Farben nebeneinander, welche gemischt diese Farbe ergeben würden. Das Auge des Beschauers übernimmt nun die Arbeit des Mischens, indem es die nebeneinander liegenden Linien aus einiger Entfernung nicht mehr auseinanderhalten kann. Die Mischfarbe ist auf diese Weise intensiver und lebendiger, als wenn sie gleich fertig gemischt aufgetragen worden wäre.

Eine andere Art des trockenen Farbenauftrags, die ENKAUSTIK, wurde von den Malern im Altertum angewendet: Die Farbe wurde mit Wachs und ähnlichen Bindemitteln zu einer Pasta angerieben, welche nun mit einem spatelartigen Instrument auf den Malgrund aufgetragen wurde; dieser bestand in der Regel aus Holz oder präparierter Leinwand. Mit heißen Metallstäben wurden die aufgetragenen Farben geglättet und zu weichen Übergängen ineinander gearbeitet (Abb. 109).

Die AQUARELL- oder WASSERFARBENMALEREI verwendet durchsichtige, transparente Farben, die, sobald sie über eine Untermalung angelegt werden, dieselbe im Ton wohl verändern, aber sonst ganz und gar durchscheinen lassen. Was also licht in dem Bilde erscheinen soll, muß ausgespart werden, und auf lichte Untermalung werden die dunkleren Schattentöne aufgesetzt. Ein gutes Aquarell zu malen, erfordert eine große Übung, je schneller der richtige Ton getroffen wird, je weniger übermalt wird, desto klarer und leuchtender wird die Farbe erscheinen. Wenn nun die älteren Maler sich auch der Wasserfarben hin und wieder bedienten, Skizzen leicht zu kolorieren, so haben sie doch nicht eigentliche Gemälde, sondern nur getuschte, lavierte Zeichnungen zu schaffen beabsichtigt: zur Kunst ist die Aquarellmalerei erst von den Engländern ausgebildet worden (Abb. 110). Die Gefahr liegt sehr nahe und ist nicht immer vermieden worden, daß die Aquarellmalerei in ein Virtuosentum ausartet, das wohl eine brillante Technik, aber keinen tieferen seelischen Gehalt aufzuweisen hat. Es muß ja schnell gemalt werden, damit die Farben nicht völlig eintrocknen; und ein Korrigieren ist fast unmöglich, soll es nicht die Frische und Unmittelbarkeit des Bildes beeinträchtigen. Als Malgrund kommt körniges, nur



Abb. 110. Aquarell von Oliver Hall: Fischerdorf.

gut geleimtes Papier zur Verwendung, als Auftragemittel wird wie bei allen folgenden Maltechniken der Pinsel gebraucht.

Werden die Aquarellfarben mit Deckweiß versetzt, so verlieren sie ihre Durchsichtigkeit, können also beliebig übereinander gemalt werden, ohne daß die untermalte Farbe durchscheint. Man nennt diese Technik DECKFARBEN- oder GOUACHEMALEREI; sie wurde schon im frühen Mittelalter zur Buchverzierung (Miniaturmalerei) verwendet (Abb. 123), zur Zeit der Renaissance und späterhin wurden die kleinen Porträtminiaturen auf Elfenbein in dieser Technik ausgeführt.

Die TEMPERAMALEREI wurde schon im Mittelalter für größere Bilder angewendet. Sie erfordert einen Malgrund aus Pergament oder Holz, der mit einem Kreidegrund überzogen ist. Die Farben werden mit Eiweiß oder mit Leim angerieben; dieses Bindemittel konnte erforderlichenfalls mit Feigenmilch (in Italien), mit Wein oder Essig verdünnt werden. Das Mischen der Farbensubstanz mit dem Bindemittel nennt man im Mittelalter temperare; davon hat diese ganze Art der Malerei ihren Namen erhalten. Die Leimfarbe ist weder besonders glänzend, noch leicht zu handhaben; die Übergänge der Schatten müssen mühsam mit Stricheln und Punkten ausgeführt werden: die ganze Wirkung der Temperamalerei hat etwas Hartes an sich. Dabei ist sie zumal in einem feuchten Klima leicht

der Zerstörung ausgesetzt; die Farben müssen dünn aufgetragen sein, sonst blättern sie ab; Nässe wird einem solchen Gemälde immer verderblich sein. Man schützt sie deshalb mit einem Firnis, einem Überzug aus aufgelöstem Harz, und dieser Firnis gibt der Farbe auch mehr Glanz und Leuchtkraft. Schon im Norden Italiens, besonders aber in Deutschland hatte man den Glanz und die Haltbarkeit der Farben dadurch zu erhöhen gesucht, daß man zu dem Bindemittel aufgelöstes Harz, Honig und ähnliche Stoffe zusetzte. Die Farbe wurde dadurch geschmeidiger, trocknete nicht sofort auf und ließ sich deshalb leichter verarbeiten. Durch einen gefärbten Firnis endlich suchte man dem Bilde einen schönen Gesamtton zu geben (Abb. 129, 149).

Die Anwendung von ÖLFARBEN ist dem ganzen Mittelalter sehr wohl bekannt gewesen; so hat man sie häufig zur Bemalung von plastischen Werken verwendet. Banner und Fahnen sind schon in früher Zeit mit Ölfarben gemalt worden. Später hat man dann, wie es scheint, in den Niederlanden auch einzelne Partien der Gemälde, Gewänder usw. mit Ölfarben zu malen versucht, ohne daß diese Neuerung besonderen Einfluß auf die Entwickelung der Malkunst gewonnen hat. Das Verdienst, den praktischen Gebrauch der Ölfarbe zuerst gelehrt zu haben, wird dem Jan van Eyck (1390—1440) zugeschrieben. Als ihm ein gefirnißtes Gemälde, das er zum Trocknen in die Sonne gestellt hatte, gesprungen war, suchte er einen Firnis zu bereiten, der auch im Schatten nicht zu langsam trocknete, und fand, daß Leinöl mit Nußöl vermischt und mit einigen anderen Substanzen gekocht, am besten seinem Zwecke entsprach. Er ging nun noch einen Schritt weiter und mischte mit diesem präparierten Öl seine Farben, statt die gewöhnlichen Bindemittel zu verwenden, und fand jetzt, daß einmal die Farbe eine die Tempera weit übertreffende Leuchtkraft erhielt, daß aber auch die zähflüssigen Farben sich mit Leichtigkeit verschmelzen ließen. So bildete er um 1410—1420 die Ölmalerei aus, an deren Technik die folgenden Generationen wenig zu bessern fanden. Von den Niederlanden ist dann diese Kunst durch Antonello da Messina (nachzuweisen 1465—1478) nach Venedig gebracht worden, und von da aus verbreitete sich ihre Kenntnis und Anwendung bald über ganz Italien. Früher noch war in Deutschland und Frankreich die neue Technik zur allgemeinen Geltung gelangt (Abb. 150—153).

Für die Ölmalerei war die Anwendung des so leicht zu zerstörenden Kreidegrundes nicht erforderlich, wenn auch nur langsam die deutschen Meister auf ihn verzichteten; man konnte das Holz selbst mit einer Schicht Ölfarbe grundieren, und diese haftete viel besser als der recht gebrechliche Kreidegrund. In Venedig soll die Ölmalerei auf Leinwand zuerst üblich geworden sein: bei der Feuchtigkeit der Luft gingen Wandmalereien schnell zugrunde, Holztafeln warfen sich, und so zog man es vor, sie durch Ölfarbengemälde, die auf starker Leinwand ausgeführt waren, zu ersetzen. Die Holztafeln sind aber noch lange, selbst bei den niederländischen Meistern, beliebt geblieben.



Die Maler des 15. Jahrhunderts malen gewöhnlich auf weißen Grund, die späteren ziehen einen grauen, bald mehr ins Rötliche, bald ins Bläuliche spielenden Grundton vor. Die Maler der italienischen Barocke haben ihre Gemälde mit Bolus (braunrot) grundiert. Auf diesen Grund wird die Zeichnung entworfen und die Schatten blaugrau untertuscht, sodann das Relief durch Durchmodellierung mit Grau erzielt; die Lichter werden dann im Lokalton oder in Weiß aufgesetzt. Schließlich übermalt man diese einfarbige Vorbereitung, die von den Niederländern auch in Braun gehalten wird, mit durchscheinenden Lasur- und erforderlichenfalls mit Deckfarben.

Die alten Maler bereiteten sich ihre Farben selbst zu, kauften nur die Rohstoffe und wachten mit ängstlicher Sorgfalt darüber, daß nach den Jahrhunderte hindurch erprobten Verfahrungsweisen die Malerfarbe hergestellt wurde. Deshalb konnten sie auch für die Haltbarkeit ihrer Farben einstehen, und in der Tat haben sich gerade die Farben der älteren Staffeleibilder vorzüglich gehalten, während die Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts stark nachgedunkelt sind oder ihren ehemaligen Glanz eingebüßt haben.

Seit die Malerfarben fabrikmäßig hergestellt werden, ist der Maler in den seltensten Fällen in der Lage, die Güte der Farben zu prüfen. Ein großer Teil derselben ist verfälscht (z. B. Zinnober) und verliert bald seine eigentümliche Färbung. Andere moderne Farben bestechen zuerst durch ihren Glanz, werden jedoch bald matt und grau. Die käuflichen Farben sind aber auch nicht immer mit demselben Bindemittel angerieben, oder wenigstens ist dasselbe nicht im gleichen Verhältnis verwendet. Werden nun diese Farben übereinander gemalt, so trocknen sie in verschiedener Zeit; ist aber die obere schon getrocknet, wenn die untere noch nicht erhärtet ist, so bekommt das Bild unzweifelhaft Risse. Ebenso wenn es gefirnißt wird, ehe die Farben wirklich trocken geworden sind.

Doch selbst gut und mit aller technischen Sorgfalt gemalte Ölgemälde werden im Laufe der Zeit schadhaft, wenn sie nicht genügend geschützt sind. Die Farbe lockert sich hier und da; es bilden sich Blasen, und wenn dann nicht bald von geschickter Hand gebessert wird, so lösen sich größere oder kleinere Partien des Gemäldes los. Solche Defekte sind nur durch sehr gewissenhafte, geübte Restauratoren zu ergänzen; in der Photographie dieser Gemälde werden die Ausbesserungen immer deutlicher sichtbar als bei den Originalen selbst. Ungeschickte Maler übermalen wohl, wenn es ihnen nicht gelingen will, den rechten Farbenton zu treffen, einzelne Partien des Bildes, manchmal selbst das Ganze und richten so großen Schaden an. Doch lassen sich solche Übermalungen von kundigen Restauratoren wieder entfernen, und so geschieht es etwa, daß unter einem anscheinend unbedeutenden Gemälde ein wertvolles Originalbild entdeckt wird. Altarbilder haben einmal durch Staub, dann durch den Kerzenrauch, den Qualm des Weihrauches gelitten; es hat sich auf der Bildfläche eine Schicht von Schmutz abgelagert, welche das Gemälde nur undeutlich durchscheinen läßt.



Bilder auf Holztafeln sind auch vom Wurmfraße oft beschädigt worden. Man pflegt in einem solchen Falle das Holz durch Hobeln soweit zu entfernen, bis nur noch eine dünne Lage übrig bleibt; diese wird nun geschickt abgeschält, so daß endlich nur die Farbschicht vorhanden ist, die man dann auf eine präparierte Leinwand aufklebt. Wird die Leinwand eines Bildes schadhaft, modrig usw., so sucht man sie Faden für Faden von der Farbschichte abzulösen und befestigt letztere nun wieder auf frischer Leinwand. Dieses Verfahren nennt man Rentoilieren.

Der Farbenauftrag der alten Meister ist sauber und sorgfältig; die Töne sind vertrieben, ihre Intensität durch öfteres Übermalen gesteigert (Abb. 150). Das kecke, derbe Hinbürsten der Farbe wird erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts gebräuchlich. Rubens hat für seine dekorativen Malereien oft die Töne unvermittelt nebeneinandergesetzt, und diese wirkungsvolle Art des Vortrags hat seit der Zeit immer Verehrer gefunden (Abb. 155, 156). Andererseits haben die holländischen Feinmaler die delikate sauberste Malweise immer hochgehalten, einige von ihnen haben geradezu eine porzellanartige Glätte ihrer Malereien erstrebt (Abb. 135). Unter den modernen Meistern finden wir hin und wieder Künstler, die mit stark pastosen Farbenmassen arbeiten, manche setzen ihre Farben in derben Stücken nebeneinander, so daß ihre Bilder in der Nähe betrachtet wie Mosaiken aussehen (Abb. 160).

Malereien in Öl- und Temperafarben wurden nicht nur auf Holz- und Leinwandtafeln ausgeführt, sondern auch direkt auf dem Verputz der Wand. Allein die Farbe blättert leicht ab; wird die Wand feucht, so löst sie sich auf und fließt ineinander, und das ist der Grund, der den Gebrauch der bei weitem schwierigeren, aber dafür auch viel dauerhafteren FRESKOMALEREI herbeigeführt hat.

Auch der Freskomaler malt auf die gekalkte Wand, aber er wartet nicht, bis die Putzschicht trocken ist, sondern er führt seine Arbeit auf dem nassen oder wenigstens feuchten Kalk aus. Zuerst wird ein dicker und fester Rauhputz angeworfen, und sobald dieser trocken ist, eine dünnere feinere Putzschicht, auf die dann der aus gutem, mit feinem Sande vermischten Kalk bestehende Wurf in einer ganz schwachen Lage angelegt wird. Diese letzte Schicht, auf die gemalt wird, der Intonaco der Italiener, wird fein geglättet und von Sandkörnern möglichst gesäubert. Von dem Intonaco wird nur soviel an die Wand angetragen, als der Maler an einem Tage zu bemalen imstande ist; wenn er seine Arbeit beendet, wird der nicht bemalte Putz sorgfältig entfernt und bei Fortsetzung der Malerei immer wieder stückweise aufs neue angesetzt. Sobald der Intonaco so weit erhärtet ist, daß er nicht leicht mehr dem Drucke der Finger nachgibt, kann die Malerei beginnen; würde der Künstler auf den nassen Kalk malen, so könnten die Farben leicht ineinander fließen. Bei der Freskomalerei kommt es darauf an, schnell ein Stück der Arbeit ganz fertig zu machen; der Maler muß also, ehe er die Arbeit beginnt, genau wissen, was er will.



Abb. 111. Freskomalerei von Paolo Veronese (1528—1588): Der Ackerbau; in der Villa Francolo bei Castelfranco.

Die Malerei wird mit wetterbeständigen Mineralfarben ausgeführt. Da der feuchte Bewurf die Farbe aufsaugt, so muß diese wiederholt aufgetragen werden; Übergänge der Schatten sind durch Vertreiben mit einem weichen Borstenpinsel zu erreichen (Abb. 111).

Die Schwierigkeit der Freskomalerei ist eine sehr große, einmal, weil es gilt, sofort den richtigen Farbenton zu treffen, dann aber, weil diese Farben, so lange sie feucht sind, viel tiefer aussehen, als wenn sie aufgetrocknet sind. Wenn nun auch eine Farbenskizze dem Maler die Wahl und Tönung der Farbe erleichtert, so kann er doch erst nach Tagen, ja bei nasser Witterung erst nach Wochen die Wirkung seines Bildes beurteilen. Und dann noch zu bessern ist sehr schwierig. Will er einzelne Partien ändern, so muß das ganze Stück Putz entfernt, abgekratzt und neu aufgetragen werden, und es fragt sich dann, ob der Maler genau den zu dem übrigen Bilde stimmenden Farbenton trifft. Ein Übermalen des trockenen Gemäldes ist wohl ausführbar, allein diese Übermalungen blättern mit der Zeit ab und dann sieht das Bild schlimmer aus als zuvor. Doch alle Mühen lohnen sich: Die Freskomalerei saugt sich fest in die Mauer ein und ist gewissermaßen unzerstörbar. Nur wenn der Verputz der Mauer heruntergeschlagen wird, geht auch sie zugrunde. Eine ebenfalls sehr wirkungsvolle und wetterbeständige Wandmalerei, die sich indessen auf zwei Farben beschränkt, besitzen wir in der SGRAFFITOMALEREI, die sich besonders im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute:

Über den Bewurf der Wand wird eine Schicht dunkelbraun oder schwarz gefärbten Mörtels aufgetragen und über diesen eine dünne Lage hellgefärbten



Abb. 112. Mosaik: Der Kaiser Justinian und sein Gefolge. Arbeit des 6. Jahrhunderts, in der Kirche S. Vitale in Ravenna.

Putzes gelegt. Wenn man nun in diesen hellen Putz, solange er weich ist, mit löffelartigen Spachteln die Zeichnung so tief einkratzt, daß man die dunklere Farbschicht bloßlegt, so tritt diese sichtbar hervor. Die Zeichnung erscheint also dunkel auf hellem Grunde. Zur Verzierung von Fassaden hat man die Sgraffitomalerei schon im 15. Jahrhundert benutzt; auch in Deutschland und Böhmen ist sie bis zum Dreißigjährigen Kriege vielfach ausgeübt worden.

Die Ausschmückung der Wand mit Bildern geschah nun aber nicht allein durch die Malerei. Die Teppichwirkerei und Stickerei wetteiferten mit den Wirkungen der Fresko- und Ölmalerei; vor allem aber war es die MOSAIKKUNST, welche besonders im Altertum und im Mittelalter die Malerei ersetzte (Abb. 112).

Die Völker des Altertums verstanden das Mosaik meisterhaft zu behandeln; die Römer zumal zauberten damit die reizvollsten Gemälde und Dekorationen auf ihre Fußböden. Von ihnen haben es die christlichen Meister übernommen und nun nicht allein zur Verzierung des Fußbodens, sondern auch zum Schmucke der Kirchenwände und Gewölbe verwendet.

In der Nähe betrachtet gleicht ein solches Mosaikgemälde einer auf grobem Kanevas ausgeführten Kreuzstichstickerei; doch wirkt es, sobald der Beschauer weit genug absteht, überaus dekorativ und monumental. Seiner Dauerhaftigkeit halber ist es sehr wohl geeignet, die immerhin leichter zu zerstörenden Wandmalereien zu ersetzen. In Italien ist diese Kunst deshalb auch seit dem Beginne christlicher Kunsttätigkeit bis in das 13. Jahrhundert unausgesetzt geübt worden, und wenngleich in der Folgezeit die Wandmalerei sich einer überwiegenden Beliebtheit erfreute, so ist doch bis in das 18. Jahrhundert hinein die Mosaikarbeit immer, besonders für rein dekorative Arbeiten, verwendet worden.

Das Mosaik wurde in der Art gearbeitet, daß man die Mauer, an der es angebracht werden soll, erst rauh machte, damit die Mörtelschicht festeren Halt erhielt. Aus dem Backsteinmauerwerk wurde bis 10 cm tief der verbindende Mörtel entfernt, an Quadermauern schlug man Nägel in die Fugen; in dieser und ähnlicher Weise erreichte man, daß der Mörtel sehr fest an der Mauer haftete. Auf diese Unterlage kam nun der eigentliche Kitt, zusammengesetzt aus Kalk, Marmorstaub, Wasser und Eiweiß oder vermischt mit Leinöl. Da dieser Kitt schnell erhärtet, wird nicht mehr als zum augenblicklichen Bedarf erforderlich aufgetragen. Auf den Kitt überträgt man nun die Zeichnung, in der Regel mit roten Umrissen, gibt auch zuweilen die Farben an und untermalt die Stellen gelbrot, an denen Gold angebracht werden soll.

In den Kitt drückt man dann die Steinchen, respektive Glasstückchen, der Zeichnung entsprechend, dicht aneinandergereiht, ein. Es liegt auf der Hand, daß sich eine mannigfaltigere Schattierung durch künstlich zusammengesetzte Glasflüsse erzielen läßt, während es schwer ist, alle Farbennuancen aus natürlichen Steinen zu beschaffen. Die Glasflüsse werden in flache Scheiben gegossen und dann auf einem geschärften Amboß in Würfel geschlagen. Die notwendige Form wird ihnen durch Abschleifen gegeben. Den Goldgrund bildeten die Mosaikisten aus Glas, belegten dasselbe auf einer Seite mit Goldblättchen, deckten über das Gold wieder eine entsprechend große Glasplatte und brachten im Ofen beide Glasstücke zum Zusammenschmelzen.

Sobald die Arbeit des Mosaikisten vollendet ist, wird das Werk auf der Oberfläche geschliffen und poliert.

Solange die Mauer, deren Mörtelbewurf und der Kitt nicht zerstört werden, hält auch das Mosaik; sollte die Oberfläche desselben rauh und undeutlich geworden sein, so genügt ein Abschleifen, ihm seinen Glanz und seine Farbenpracht zurückzugeben. An Orten, deren Feuchtigkeit den Wandmalereien, die an Gebäuden frei und ungeschützt angebracht sind, verderblich wird, wird sich die Mosaikkunst besonders entwickeln; das ist z. B. in Venedig der Fall. Die Haltbarkeit dieser Kunstwerke erklärt es, daß sie uns noch aus ältester Zeit in großer Zahl überliefert wurden, und

daß sie für die Geschichte der italienischen Malerei der ersten zehn christlichen Jahrhunderte uns nebst den Miniaturen das wertvollste Material zu bieten vermögen.

Kleine Schmuckmosaiken werden aus feinen Glasstiften, die der Arbeiter nach Bedarf mit dem Nagel abbricht, in einem Kitt von Kalk, gepulvertem Stein und Gummitragant zusammengesetzt.

Die GLASMALEREI erzeugt Bilder durch mosaikartiges Zusammenfügen von verschieden gefärbten Glasstücken. Zunächst waren es bloß kleine Stücke, welche durch die Bleifassung voneinander getrennt waren. Nach dem 13. Jahrhundert werden die Glasstücke größer und neben den durch und durch gleichartig gefärbten Hüttengläsern erscheinen schon Überfanggläser, die nur durch eine dünne, auf einer Seite der Scheibe befindliche Glasschicht gefärbt sind; sobald diese Farbschicht abgeschliffen ist, tritt das reine weiße Glas hervor. Zur Erzeugung von Schattierungen verwendete man das Schwarzlot, eine schwarze Farbe, die sich einbrennen ließ; daneben wurden später Emailfarben zum Malen verwendet: Blau, Gelb und Grün. An Stelle der farblosen Gläser, auf die man früher die Gesichter grau in Grau malte, tritt nun ein schönes rötlich gefärbtes.

Das für die letzte Zeit des Mittelalters übliche Verfahren ist folgendes: Auf eine geweißte Tafel zeichnete der Glasmaler in starken schwarzen Linien die Umrisse seiner Figuren und Ornamente in natürlicher Größe auf. Das ist die Visierung, der Karton, wie wir heute sagen würden. Auf diese Zeichnung legt nun der Künstler die farbigen Gläser, schneidet mit einem glühenden Eisen die Scheiben aus den verschiedenen Farben zu, daß sie genau auf die entsprechenden Farbenpartien des Kartons passen. Glühendes Eisen brauchte man, bis gegen Ende des Mittelalters der Diamant in Anwendung kam. Die zusammengehörigen Glasstücke werden durch Bleifassungen vereinigt, und zwar legt man die Verbleiung, wenn möglich, so an, daß sie in die dunkleren Schattenpartien kommt, da sie sich als schwarze Linie später geltend macht. Hatte man dann sämtliche Teile des Gemäldes in dieser Art vereinigt, so stellten dieselben ein farbiges durchsichtiges Glasmosaik dar.

Es galt nun, dasselbe durch Schattierung zum Gemälde auszubilden. Zu diesem Zwecke überstrich man die gefärbten Gläser mit einer dünnen Schicht Schwarzlot; dadurch erhielten sie einen tieferen, dunkleren Ton. Die Schattierung selbst wurde durch Schraffieren mit Schwarzlot hergestellt, und die Lichter erzielte man dadurch, daß man an den geeigneten Stellen den Schwarzlotüberzug fortkratzte und dadurch das Glas in seiner ursprünglich helleren Farbe wieder zum Vorschein kommen ließ. Bei dieser Art der Malerei sind also die bunten Farben schon vorhanden und werden nur durch schwarze Übermalung schattiert.

Sobald die Malerei beendet ist, gilt es, sie durch Einbrennen zu befestigen. Man nimmt die bemalten Glasstücke aus der Bleifassung heraus,



und bringt sie in den Schmelzofen, bis die Farbe flüssig wird und sich mit der Oberfläche des erhitzten Glases fest verbindet. Sobald die Farben eingebrannt sind, werden die Stücke wieder zusammengesetzt, und damit ist das Glasgemälde beendet (Abb. 121).

Je mehr diese Kunst sich vervollkommnete, Glasflüsse entdeckt wurden, die es möglich machten, auf einer großen weißen Glasscheibe wie auf Leinwand oder Papier zu malen, um so höhere Ansprüche stellte man an die Ausführung der Malerei, desto schwieriger wurde die Technik. So nebenher konnte sich ein Maler nicht mehr mit ihr abgeben, und deshalb standen sich auch hier bald Künstler und Techniker gegenüber. Der eine entwarf die Vorbilder, der andere führte sie aus. Je weniger aber die Künstler noch geneigt waren, sich für diesen mehr und mehr absterbenden Kunstzweig zu interessieren, um so mehr waren nun die Glasmaler darauf angewiesen, ihre Vorbilder zu nehmen, wo sie etwas Brauchbares finden konnten. Holzschnitte, Kupferstiche älterer und zeitgenössischer Meister wurden als Motive verwendet, ja man versuchte die Wirkung von Ölgemälden in der Glasmalerei zu erreichen (Abb. 122). Meisterhafte Leistungen sind noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verzeichnen, doch das 17. Jahrhundert zeigte schon eine geringere technische Geschicklichkeit.

Im 18. Jahrhundert war die Glasmalerei als Kunst in Vergessenheit geraten; nur Handwerker betrieben sie noch und benutzten sie zur Dekorierung von Gefäßen. Mit der Nachahmung des gotischen Baustiles, mit der neuerwachten Bewunderung für die Kunstdenkmäler des Mittelalters ging das Bestreben Hand in Hand, auch die Glasmalerei wieder einer gedeihlichen Entwicklung entgegenzuführen. Wenn auch die Kompositionen des 19. Jahrhunderts künstlerisch zum Teil sehr beachtenswert sind, fehlt doch durchweg das Gefühl für die Eigenart der Technik. Erst mit dem jüngsten Aufschwung des Kunsthandwerks fand die Glasmalerei wieder den Zusammenhang mit ihrer technischen Grundlage und hat da und dort, besonders aber in England, Bedeutendes geleistet.

Die EMAILMALEREI verwendet als Farbe das Email, eine sehr leichtflüssige Glaskomposition, die sich durch Zusatz von Borax schnell schmelzen läßt und durch Beimischung von Metallkalken verschiedene Farben annimmt.

Die besonders von den Byzantinern gepflegte Art dieses Kunstzweiges ist der sogenannte ZELLENSCHMELZ (émail cloisonné). Auf einer Goldplatte wird die zu emaillierende Figur aufgezeichnet und deren Umrisse durch feine, vorher gebogene Golddrähte gebildet, dieselben sodann durch Löten befestigt und in die so entstandenen Zellen (cloisons) die fein pulverisierte, mit Wasser angefeuchtete Emailmasse gestrichen. Durch Erhitzen wird das Email zum Schmelzen gebracht, so daß sich die einzelnen Zellen wohl mit der durchsichtigen Farbe füllen. Wenn das Plättchen erkaltet und erhärtet ist, wird es abgeschliffen. Zwischen den bunten Emailflächen wird dann die feine Kontur des Golddrahtes sichtbar.





Abb. 113. Johannes der Evangelist. Kupferschmelzplatte: Arbeit eines Schülers des Nikolaus v. Verdun, um 1220, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

Während das Zellenemail nur auf Goldplatten sich ausführen läßt, kann der GRUBENSCHMELZ (émail champlevé) auch auf kupferner Grundlage angebracht werden. Die Zeichnung wird auf die Kupferplatte übertragen, und alle die Stellen, welche man zu emaillieren beabsichtigt, werden vertieft. Diese Vertiefungen werden mit dem Email gefüllt, das man dann schmilzt. Endlich wird die Platte glatt geschliffen, und die sichtbaren Partien der kupfernen Grundlage werden vergoldet.

Im Abendlande hat man fast ausschließlich von diesem Champlevé-Email Gebrauch gemacht, und es ist noch eine ziemlich bedeutende Zahl von Denkmälern dieser Art vorhanden. Der Hauptsitz dieser Kunstfertigkeit ist in und um Köln zu suchen (Abb. 113).

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entsteht die später so hochberühmte Emailleurschule von Limoges. Bis zum 15. Jahrhundert arbeiten die Limousiner Goldschmiede ihre Champlevé-Emails ganz in derselben Weise, wie dies die rheinischen Künstler tun; nur die Farbenskala ist verschieden. Sie fertigen nicht nur Kirchengeräte an, sondern auch Prunkstücke für den Privatgebrauch, Leuchter, Schüsseln und ähnliches.

Der RELIEFSCHMELZ (émail de basse-taille) entsteht folgendermaßen: Auf ein Gold- oder Silberplättchen wird die Zeichnung entworfen und sodann im flachen Relief ausgeführt; mit Zuhilfenahme der Grabstichel wird das Werk graviert, kurz es wird zunächst eine künstlerische Goldschmiedearbeit hergestellt. Über die Flächen dieses Reliefs wird nun transparentes Email aufgetragen, das, an den tieferen Stellen sich sammelnd, dunkler erscheint. Diese Art von Arbeit ist besonders in Italien heimisch, in Frankreich und Deutschland aber nur selten zur Anwendung gekommen.

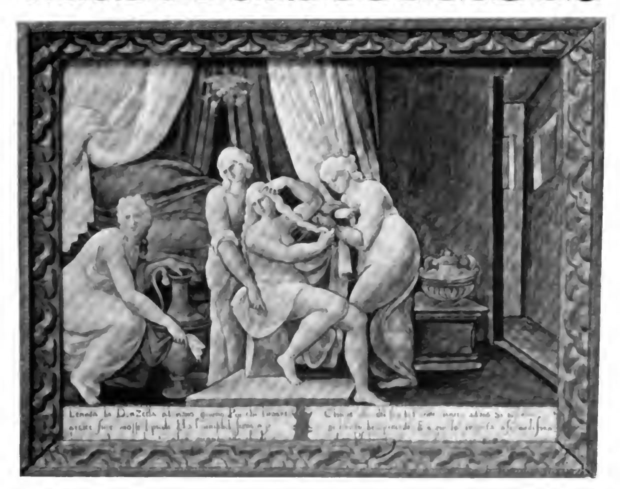


Abb. 114. Emailmalerei von Leonhard Limousin (1505—1577): Die Toilette Psyches.

Das MALEREMAIL (Émaux peints) ist in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Limoges zuerst in Gebrauch gekommen. Man bedient sich bei dieser Arbeit sehr dünn gehämmerter Kupferbleche, welche auf beiden Seiten mit einer Emailschicht gleichmäßig überzogen werden. Dann wird durch Erhitzen das Email zum Schmelzen gebracht. Sobald diese Arbeit beendet ist, überträgt man durch Pausen die Vorzeichnung auf die Emailplatte, umzieht die Konturen mit schwarzer Schmelzfarbe und brennt dieselbe, wie die Gold- und Silberflittern, die zur Verzierung dienen, ein. Sodann werden die Lokaltöne mit dem Spachtel aufgetragen; die Gesichter erhalten einen veilchenfarbenen Ton. Nachdem diese Farben durch Einschmelzen befestigt sind, beginnt man das Gemälde zu modellieren, Licht und Schatten aufzusetzen. Das Licht in den Gesichtern wird aus weißem Email aufgesetzt und modelliert; die Schatten werden in Schwarz aufgemalt; Lichter werden in Gold gehöht (Abb. 114).

Im 16. Jahrhundert überzog man die ganze Fläche des zu emaillierenden Gegenstandes mit einem dunkeln, schwarzen Email. War dasselbe aufgeschmolzen, so malte man die Lichter der Figuren mit weißer Schmelzfarbe. Die Fleischtöne wurden rötlich gefärbt, dazu kamen noch goldene Linien und Punkte.

Mit dem 17. Jahrhundert macht sich in der Limousiner Emailmalerei ein allmählicher Rückgang bemerkbar; im 18. Jahrhundert ist sie völlig bedeutungslos geworden.

Inzwischen war es gelungen, die Goldplatte mit einem weißen Email zu überziehen und Farben zu komponieren, mit denen man auf diesem weißen Grunde ebenso leicht malen konnte wie mit Wasserfarben auf Elfenbein oder auf Pergament.

Dieses Verfahren wurde fast ausschließlich für kleine Porträtmedaillons verwendet; seine Blütezeit fällt ins 17. und 18. Jahrhundert. Nach seinem Erfinder wird es Toutin-Email genannt.

Eine andere Art von Metallmalerei stellen die GRAVIERTEN METALLPLATTEN dar, welche besonders als Grabdenkmale Verwendung fanden. Auf eine oder mehrere Bronze- oder Messingplatten hat man das Bildnis des Verstorbenen gezeichnet und diese Zeichnung tief eingegraben, die vertieften Linien endlich mit farbigem Kitt ausgefüllt. Dieser Kitt ist meist ausgebröckelt, so daß der Staub sich in die Gravüren gesetzt hat; dadurch erscheint heute meist die Zeichnung hell auf dem dunkeln Bronzegrunde. Schon aus dem 13. Jahrhundert sind solche Grabplatten bekannt; diese Kunst blühte bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die eben geschilderte Technik, Bilder mit vertieften Konturen in Metallplatten zu schneiden, dann diese Linien durch eine Kittmasse auszufüllen, um sie klarer hervortreten zu lassen, ist von den Goldschmieden des Mittelalters zur Verzierung kostbarer Kirchengeräte und von Hausrat, der dem Luxus zu dienen hatte, vielfach angewendet worden. Statt des Kittes wurde aber eine Komposition von Silber, Kupfer, Blei und Schwefel verwendet, die zusammengeschmolzen eine schwarze Masse bildet, welche wir Schwefelsilber, die Itailiener NIELLO nennen. Die Zeichnung wird in eine Gold- oder Silberplatte graviert, und nachdem das Metall sorgsam gereinigt ist, wird das pulverisierte Schwefelsilber etwa einen Messerrücken stark mit einem Spachtel aufgetragen und zum Schmelzen gebracht. Der Arbeiter achtet darauf, daß alle Teile der Zeichnung wohl ausgefüllt werden, entfernt dann mit der Feile das überflüssige Niello und poliert endlich sein Werk; die Zeichnung hebt sich nun von dem Metallgrunde in glänzendschwarzer Farbe ab.

Das Niello soll schon den Römern bekannt gewesen sein; so sollen die Gravierungen der sogenannten etruskischen Spiegel Spuren von Niello zeigen. Jedenfalls ist es von den Künstlern des Mittelalters häufig gebraucht worden. Zur Verzierung von Waffen, von Schüsseln und Kannen wird es schon im Beginn des 13. Jahrhunderts gebraucht, und noch heute werden niellierte Geräte in Tula in Rußland („Tula-Silber") angefertigt.

Wie uns Vasari berichtet, pflegten die italienischen Goldschmiede, um die Wirkung ihrer Arbeit zu erproben, die gravierten Platten, ehe das Niello eingeschmolzen wurde, in Gips oder Erde abzuformen und die Form dann

mit Schwefel auszugießen. Dieser Schwefelabguß wurde mit Rauch geschwärzt, dann mit Öl abgerieben, und so zeigt sich nun die Zeichnung dunkel auf dem hellen Grunde des Schwefels. Der Künstler konnte also die Wirkung seines Werkes beurteilen und je nach Bedürfnis an der Silberplatte noch Änderungen anbringen. Nun sei ein Florentiner Goldschmied um 1450 darauf gekommen, einen solchen Schwefelabguß auf Papier abzudrucken, indem er Papier auf die Schwefelplatte, deren vertiefte Linien mit Ruß und Öl ausgefüllt waren, auflegte und mit einer kleinen Walze fest anpreßte. So soll die Kunst, durch Abdruck auf Papier eine Gravierung zu übertragen, erfunden worden sein.

Während die bisher erwähnten Techniken der Malerei und der Zeichenkunst mit verschiedenen Werkzeugen Bilder erzeugten, die als einzelne Kunstwerke einen bedeutenden Wert besitzen, sollen nun die Techniken kurz skizziert werden, die durch das Abdrucken von Platten eine größere Zahl von völlig gleichen Bildern herstellen. Man nennt diese Künste vervielfältigende oder Reproduktionsverfahren; treffender und kürzer ist der Name „BILDDRUCK". Die Herstellung der Druckplatten ist dabei von der höchsten Wichtigkeit; dann aber auch das Einfärben derselben und das Verfahren des Druckens.

Für die künstlerischen Fragen kommen nur diejenigen Bilddrucktechniken in Betracht, bei denen der Künstler selbst die Druckplatte herstellt. Alle Verfahren, die auf der Photographie begründet sind, scheiden dafür aus; sie erstreben lediglich eine möglichst getreue Wiedergabe der Vorlage, während die Drucke von den mit der Hand hergestellten Druckplatten eigenartige künstlerische Qualitäten besitzen.

Je nach der Beschaffenheit der Platten unterscheiden wir Hochdruck (bei welchem die abfärbenden Partien hoch liegen), Tiefdruck (bei welchem sie in der Platte vertieft sind) und Flachdruck (bei welchem die Druckplatte eine ununterbrochene Fläche bildet).

Der HOLZSCHNITT ist das weitaus verbreitetste künstlerische Hochdruckverfahren. Die Platte wird folgendermaßen hergestellt: Auf dem glattgehobelten Holzstock wird die Fläche, auf der der Holzschnitt ausgeführt werden soll, mit einer Kreidelösung geweißt und dann die Zeichnungen auf sie übertragen. Der Zeichner wird darauf zu achten haben, daß beim Abdruck sein Entwurf im Sinne des Spiegelbildes zur Geltung kommt. Mit einem scharfen Messer schneidet der Künstler nun alle die Stellen sauber aus, die im Abdruck weiß erscheinen sollen, und vertieft sie, so daß nur die Partien, die beim Drucke die Farbe auf das Papier zu übertragen haben, erhöht stehen bleiben. Im 14. und 15. Jahrhundert wurden zuweilen auch Metallplatten in dieser Weise geschnitten und auf Holzklötze montiert; gewöhnlich aber bediente man sich der leichteren Arbeit wegen der Holzstöcke. Die älteren Meister verwendeten Birn- oder Pflaumenbaumholz, das parallel der Achse des Baumstammes gespalten war (Langholz), während



Abb. 115. Holzschnitt von Michael Wolgemut (1434—1519): Gastmahl des Herodes. (Aus Hartmann Schedels Welt-Chronik, Nürnberg, 1493.)

die neueren Holzschneider seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Hirnholz verwenden, Querschnitte des Baumstammes. Der Holzschneider der neueren Zeit benutzt meistens Buchsbaumholz und bearbeitet dasselbe mit einer Menge verschieden geformter Stichel.

Ein Übelstand der alten Holzschnittplatten war, daß sie sich durch den Gebrauch schnell abnutzten, daß einzelne Linien sich loslösten oder die Platten selbst zersprangen. Diesen Unfällen hat die neuere Zeit dadurch vorgebeugt, daß man von den Originalholzstöcken überhaupt kaum noch Abdrücke macht. Auf galvanischem Wege werden genaue Nachbildungen desselben hergestellt (Klischees, Galvanos), die nun zum Druck benutzt werden und jederzeit, sobald sie schadhaft geworden sind, ersetzt werden können.

Vor Erfindung der Druckerpresse legte man auf die geschwärzte Holzschnittplatte das befeuchtete Papier auf und rieb nun mit einem Ballen

oder einem Reiber so lange auf der Rückseite des Papiers, bis sämtliche geschwärzten Stellen des Holzstocks sich auf dem Papier abzeichneten.

Die ersten Holzschnitte weisen bloß Umrißlinien auf, die oft mit der Hand farbig ausgetuscht wurden. Bald wurden schraffierte Schatten angelegt; mit der Zeit lernte man alle Übergänge durch verschieden dichte Schraffierungen als Tonwerte herzustellen (Abb. 115, 124).

Nachdem im 17. und besonders im 18. Jahrhundert der Holzschnitt stark von der Konkurrenz des Kupferstichs zu leiden hatte, nahm er im 19. Jahrhundert einen neuen Aufschwung und bildete sich zum Tonholzstich aus, der die zartesten Halbtöne durch ein äußerst feines Netz von Linien und Punkten wiederzugeben vermochte. Trotz der photomechanischen Verfahren wird der Tonholzstich heute noch viel verwendet, ohne indessen einen bedeutenden künstlerischen Wert zu besitzen.

Der FARBENHOLZSCHNITT arbeitet mit mehreren Druckplatten, von denen jede mit einer andern Farbe eingefärbt wird; die Platten werden dann nacheinander auf dem Papier über derselben Fläche abgedruckt. Für jede Farbe muß also eine Platte geschnitten werden; doch können auch durch Übereinanderdrucken von verschiedenen Farben Mischfarben erzeugt werden. Beim Farbenholzschnitt sind Fehldrucke häufig, indem oft nicht alle Druckplatten genau über derselben Fläche gedruckt werden und so ihre Konturen nicht genau übereinander zu liegen kommen. Halbtöne müssen wie beim einfarbigen Holzschnitt in Linien aufgelöst werden; für die Schatten wird meist eine schwarz eingefärbte Druckplatte verwendet, dieselbe, welche auch die Konturen der Zeichnung zu drucken hat.

In der deutschen und italienischen Kunst der Renaissance wurde der Farbenholzschnitt mit kräftigen Farben und starken Konturen ausgebildet. Überaus eigenartig und raffiniert wird er von den japanischen Meistern des 18. Jahrhunderts gehandhabt. Neuerdings wurden Versuche gemacht, den Farbenholzschnitt wie den Tonholzstich zu behandeln und für die getreue Wiedergabe von Gemälden dienstbar zu machen. Für den gleichen Zweck werden in Japan Holzschnitte mit einer großen Zahl von Farbplatten gedruckt, welche nun alle Nuancen des Originals wiederzugeben imstande sind. Andererseits greift man heute vielfach auf die klassischen Zeiten der Holzschneidekunst zurück: Deutschland und Italien der Renaissance und das japanische Rokoko. Aus diesen Quellen nahm der moderne Holzschnitt seine Nahrung, hat aber bald ein eigenes Wesen gezeigt: Er arbeitet mit starken Kontrasten und sucht alles auf den einfachsten Ausdruck der Form und Beleuchtung zurückzuführen. So entstand in der neuesten Zeit aus der alten Technik eine exquisite Kleinkunst, die freilich nur eine kleine Gemeinde von Genießern um sich versammelt.

Das Tiefdruckverfahren findet seinen hervorragendsten Vertreter im KUPFERSTICH. Die Zeichnung wird mit dem Stichel in eine Kupferplatte eingeritzt; eine mühsame und zeitraubende Arbeit, die eine überaus sichere



Abb. 116. Kupferstich von Martin Schongauer (1445—1491): der Marktbauer.

Hand erfordert, indem das Kupfer dem Werkzeug einen beträchtlichen Widerstand entgegensetzt. Die Druckfarbe wird vermittelst Ballen auf die Platte aufgetragen, in die vertieften Linien hineingerieben, sodann sorgfältig abgewischt und darauf das weiche ungeleimte Druckpapier feucht aufgelegt (Abb. 116, 125, 128).

Um den Druck der Presse zu mildern, werden auf die Rückseite der Platte wie des Papiers Filztafeln gebreitet; dann läßt man die so geschützte Platte, die mit dem Druckpapier zwischen zwei passende Bretter gelegt ist, durch die Walze der Druckerpresse hindurchziehen. Trotz aller Vorsicht nützt sich aber doch mit der Zeit die gestochene Platte ab; die nur leicht ein-

gegrabenen feinen Linien verschwinden mehr und mehr, und so treten die Schatten in ungebührlicher Weise hervor. Die Linien werden endlich so flach, daß sie nur wenig Schwärze aufzunehmen vermögen: dadurch erscheint der Abdruck matt. Will man fernere Abzüge machen, so muß die Platte retuschiert werden, indem man die zu flachen Linien (Taillen) wieder vertieft.

Ein geübtes Auge wird mit Leichtigkeit einen guten von einem schlechten Abdruck zu unterscheiden wissen; bestimmt doch allein die Güte des Abdruckes (épreuve) den Wert des Kupferstiches (estampe). Man hat aber auch äußere Merkmale, welche die Beurteilung erleichtern: Die älteren Kupferstiche sind von den Meistern selbst abgedruckt worden, später jedoch haben die Stecher oft für Kunsthändler gearbeitet, und diese haben dann ihre Namen (die Adresse) auf die Platte setzen lassen, entweder lateinisch: ‚excudit‘ oder ‚impensis‘ oder französisch: ‚se trouve chez‘, oder deutsch: ‚zu finden bei‘.

Die allerersten Abdrücke eines Kupferstiches sind in der Regel rauh; dann kommen eine Anzahl vorzügliche Drucke. In den Stichen des 17., zumal aber des 18. Jahrhunderts und der neueren Zeit werden diese ausgezeichneten Blätter dadurch kenntlich gemacht, daß die Unterschrift des Stiches noch gänzlich fehlt: sie sind „vor der Schrift (avant la lettre)“. Hin und wieder radiert oder sticht der Künstler auf den Rand der Platte auch Improvisationen, die später abgeschliffen werden. Solche Abdrücke heißen „épreuves de remarque“. Dann wird auf der Platte die Unterschrift angebracht; später wird etwa noch eine Dedikation oder die Adresse des Kunsthändlers hinzugefügt. Alle diese verschiedenen Zustände (états) der Platte bestimmen den Wert eines Kupferstiches.

Dieser Wert wird jedoch nicht einzig und allein durch die Seltenheit oder die Schönheit des Abdruckes bestimmt, sondern hängt wesentlich auch von der guten Erhaltung des Blattes ab.

Zur untadeligen Erhaltung eines Kupferstiches gehört zunächst, daß derselbe gut gedruckt ist, daß das Druckpapier nicht etwa eine Falte gebildet hat und daß es nicht fleckig ist. Daß Tinten- und Ölflecke einen Stich entwerten, daß Risse, Abreibungen, so gut sie auch geflickt oder überzeichnet sind, selbst ein vorzügliches Blatt eigentlich wertlos machen, das liegt ja auf der Hand.

Eine andere wichtige Frage ist: wie ist der Rand des Kupferstiches erhalten? In der Regel hat man die Darstellung mit einer Linie abgegrenzt, die Stichlinie; die Kupferplatte selbst prägt sich bei dem Drucke in das weiche Papier ein: man kann genau beobachten, wie groß die Platte war, die der Stecher benutzt hat. Bis zu dieser eingedruckten Plattengrenze rechnet man den sogenannten „Plattenrand“. Was über diese Plattengrenze hinaus noch von Papier erhalten ist, wird „Originalrand“ (voller Rand) genannt. Je mehr Rand erhalten ist, desto wertvoller ist der Kupferstich; das sollten alle die bedenken, die so gern bereit sind, ein Kunstblatt,





wenn es nicht in ihre Sammelmappen hineinpaßt, zu beschneiden. Ein Blatt, bis zum Plattenrande beschnitten, gilt weniger, als wenn der Originalrand erhalten ist, mehr als ein Stich, der bis zur Stichlinie beschnitten, und dieser ist wiederum mehr wert, als wenn etwas von dem Stiche selbst abgeschnitten (verschnitten) worden ist. Diese unter den Sammlern verbreitete Liebhaberei für breite Ränder beeinflußt die Preise, die für einen Stich gezahlt werden, nicht unbedeutend.

Es erschien notwendig, kurz auf diese Umstände, die den Geldwert eines Kupferstiches bedingen, hinzuweisen, weil vielfach die irrigsten Ansichten verbreitet sind. Abgesehen von den Leuten, die meinen, jeder in ihrem Besitz befindliche Kupferstich müsse ein bedeutendes Kapital wert sein, gibt es genug, die nicht fassen können, weshalb einer kleinen Verletzung wegen ihr Stück nun einen viel geringeren Preis erzielen solle als ein anderer, bei dem jener Schaden nicht vorhanden ist. Andererseits ist es immer wieder notwendig, darauf aufmerksam zu machen, daß Kunstblätter nicht wie ein Zeitungsblatt behandelt werden dürfen. Mit beiden Händen muß der Stich am Rande gehalten werden, wobei darauf zu achten ist, daß der Bildspiegel, wenn irgend möglich, unberührt bleibt. Jeder Kniff, jede Falte ist zu vermeiden, da die Schönheit des Blattes sonst unwiderbringlich dahin ist; ein ästhetischer und finanzieller Verlust, der durch sorgfältige Behandlung vermieden werden kann.

Ursprünglich sind die Kupferstecher wohl aus dem Kreise der Goldschmiede hervorgegangen, bald aber sind es vorzüglich Maler, die ihre eigenen Entwürfe auf diese Weise vervielfältigen. Sie waren dadurch in den Stand gesetzt, ihre Phantasie frei walten zu lassen und Gegenstände zur Darstellung zu wählen, die gemalt schwerlich Abnahme gefunden hätten, die aber für das wenige, was ein Kupferstich kostete, gern gekauft wurden.

Abarten des Kupferstiches sind die STICHE MIT DER KALTEN NADEL, bei welchen statt des vierkantigen Grabstichels eine scharfe Stahlnadel verwendet wird, welche die Zeichnung einritzt; dann auch der PUNZENSTICH, bei welchem die Zeichnung mit Punzen Punkt an Punkt auf die Platte eingeschlagen wird; der CRAYONSTICH, der entsteht, wenn ein scharfes Zahnrädchen die Zeichnung auf der Platte besorgt, die nun aus lauter kleinen Punkten besteht, und deren Abdruck einer Kreidezeichnung auf rauhem Papier ähnlich sieht; der STAHLSTICH, bei welchem statt der Kupferplatte eine erweichte Stahlplatte bearbeitet wird, die nach dem Stich wieder erhärtet wird; endlich die SCHABKUNST, welche darin besteht, daß die Kupferplatte durch ein geeignetes Instrument (Gravierstahl oder Wiegeeisen) gleichmäßig aufgerauht wird; in diesem Zustande eingefärbt, würde sie eine tiefschwarze, sammetartige Fläche erzeugen. Nun schabt aber der Künstler die aufgerauhte Schicht an bestimmten Stellen weg; diese Stellen nehmen die Schwärze dann nur noch zum Teil oder gar nicht mehr an; es entstehen so hellere Partien und Lichter.





Abb. 117. Radierung von Salvator Rosa (1615—1673): Flußgötter.

Die RADIERUNG ist das andere wichtige Tiefdruckverfahren; während der Kupferstich nur mechanische Mittel verwendet, benutzt diese die chemische Zersetzung von Metall durch Säuren, das Ätzen.

Die Kupferplatte wird zunächst mit einem Ätzgrunde überzogen, indem man die Platte erhitzt und sie darauf mit einem Firnis übergeht, der aus Wachs, Mastix, Kolophonium und Asphalt besteht. Dann, wenn der Firnis erhärtet ist, schwärzt man die Platte über der Kerzenflamme und überträgt nun die Zeichnung. Die Radiernadel ist eine in einen Holzgriffel gefaßte Stahlnadel; man zeichnet mit ihr wie mit einem Bleistift, nur bemüht man sich, sie sehr steil zu halten, damit sie überall das Kupfer bloßlegt. Ist die Zeichnung vollendet, so macht man einen Rand von Wachs um die Platte und gießt nun das Ätzwasser darauf.

Dieses Ätzwasser (Aqua Fortis, eau forte), früher Scheidewasser, jetzt entsprechend verdünnte Salpetersäure, greift das Kupfer an allen den Stellen an, wo es durch die Radiernadel vom Firnis entblößt worden ist, und vertieft die Linien, je nachdem es längere oder kürzere Zeit wirkt. Sobald der lichteste Ton genug geätzt ist, wird das Scheidewasser abgegossen, die Platte gewaschen und dann die Partie, die nicht mehr der Wirkung des Ätzens ausgesetzt bleiben soll, mit Firnis gedeckt. So werden nach und nach in wiederholtem Ätzen und mit sukzessivem Decken einzelner Partien die erforderlichen Abstufungen erzielt.

Beim Drucke kann noch viel für den Effekt der Arbeit geschehen: Während die Grabstichelplatte ganz sauber abgewischt wird, kann hier der Drucker die Druckerschwärze, je nach Belieben, an den Lichtstellen abputzen und in den Schattenpartien stärker auftragen. Rembrandt, der seine Platten selbst druckte, hat auf diese Weise ganz wunderbare Wirkungen hervorzubringen verstanden.



Die Linien der Radierung erscheinen als gleichstarke stumpf auslaufende Striche, während die des Kupferstichs Schwellungen und spitze Endigungen aufweisen (Abb. 117). Ihr Charakter entspricht dem leichten Dahingleiten der Nadel in dem weichen Ätzgrunde. Sie weisen mehr wie das beim Kupferstich der Fall sein konnte, die eigentümliche Handschrift des Künstlers auf. Besonders die Art und Weise, Halbtöne und Schatten durch mehrere Strichlagen zu erzeugen, ist charakteristisch für die verschiedenen Auffassungen dieser Bilddrucktechnik: Bald schmiegen sich die Strichlagen der Struktur des dargestellten Gegenstandes an, dessen Modellierung sie auf diese Weise in ihrem Verlaufe beschreiben, bald bilden sie ein regelloses Gekritzel, das mit möglichst einfachen Mitteln den gewünschten Tonwert zu erreichen sucht. Oft haftet der Radierung der Charakter des Skizzenhaften an; die Art ihrer Darstellung hat etwas Prickelndes, Geistvolles, das ihr zu allen Zeiten eine treue Gefolgschaft von verständnisvollen Liebhabern gesichert hat.

Die Radierer der Gegenwart verwenden öfters statt des harten Firnis, den die alten Meister benutzten, den weichen Firnis (VERNIS MOU). Über die gefirnißte Kupferplatte wird ein Blatt Papier gespannt und auf demselben mit einem scharfen Stift die Zeichnung ausgeführt. Die Striche drücken in den weichen Ätzgrund ein und wenn man dann das Papier sorgfältig abhebt, ist an jeder Stelle, wo auf dem Papier ein Strich gezeichnet wurde, die Kupferplatte bloßgelegt und kann sofort geätzt werden. Die Abdrücke sind weicher wie die der gewöhnlichen Radierungen, geben aber weniger Abzüge.

Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert wurde die PUNKTIERTE MANIER hin und wieder angewendet, bei welcher die Radiernadel keine Linien zieht, sondern nur Punkte sticht, so daß das Bild aus lauter Punkten besteht.

Weit malerischere Wirkungen werden mit der AQUATINTAMANIER erzielt, die oft in Verbindung mit der Radierung zur Anwendung kommt. Man bestäubt die wohlgereinigte Kupferplatte in einem verschlossenen Kasten mittelst eines Blasebalges mit fein pulverisiertem Harz oder Pech, erwärmt darauf die Platte, so daß die Harzteilchen anschmelzen, und taucht dieselbe nun in schwaches Ätzwasser. Hat dies genug gewirkt, so nimmt man die Platte heraus und wäscht sie ab, deckt wieder die Teile, die einer ferneren Ätzung nicht bedürfen, und taucht die Platte aufs neue in das Ätzwasser. So fährt man fort, bis alle erwünschten Nuancen erreicht sind. Auf diese Weise kann man eine ganze Skala von verschieden getönten Flächen hervorbringen.

Schon im 17. Jahrhundert sind Versuche angestellt worden, um in der Art, wie die vielfarbigen Holzschnitte ebensolche Kupferstiche und Radierungen zu erzeugen. Doch hat diese Technik nie eine große Verbreitung gefunden; heute gehört sie zu den Raritäten, die von den Sammlern sehr gesucht und geschätzt, im übrigen aber völlig in Vergessenheit geraten sind.



Abb. 118. Steinzeichnung von Ch. Gavarni (1801—1866): Die Spieler.

Der STEINDRUCK (Lithographie) repräsentiert das dritte Verfahren des Bilddrucks, den Flachdruck, auf dem Gebiete der künstlerischen Arbeit.

Das Verfahren der Lithographie beruht darauf, daß Kalksteinplatten (am besten eignen sich dazu die von Solenhofen), welche durch Übergießen mit Gummiwasser und einer verdünnten Säure leicht geätzt sind, die Druckerschwärze nicht annehmen. Bedeckt man aber vor dem Übergießen des Steines einige Partien desselben mit fetthaltiger Substanz, so nehmen diese Partien die Druckerschwärze an, geben sie aber, wenn der Stein auf ein Papier gedrückt wird, an dieses ab. Man kann also mit der Feder oder mit fetter Kreide auf Stein zeichnen und auf diese Weise die Feder- und die Kreidezeichnung vervielfältigen (Abb. 118). Eine andere Methode besteht darin, daß man den Stein gleichmäßig mit lithographischer Farbe schwärzt und durch Herausradieren die Lichter und Konturen der Zeichnung hervorbringt; es ist auch möglich, auf präpariertes Papier die Zeichnung zu entwerfen und sie dann auf den Stein zu übertragen (AUTOGRAPHIE).

So zeigt sich der Steindruck als vielseitiges Verfahren von relativ einfacher Technik; dazu kommt noch der Vorzug der Billigkeit, indem die Platten

nach dem Gebrauch einfach wieder abgeschliffen werden. Doch fehlen ihm die Reize des leichten Reliefs, die den Hoch- und Tiefdruck so interessant machen. Die Druckfarbe muß dünn aufgetragen werden, damit sie nicht zerquetscht wird. So ist die flächige Wirkung das eigentliche Feld des Steindrucks.

Einen wichtigen Fortschritt hat man durch Ausbildung des FARBENSTEINDRUCKES (Chromolithographie) gewonnen. Derselbe wird mit verschiedenen übereinander gedruckten Platten hergestellt. Auf die erste werden die Umrisse des Bildes gezeichnet, und der Abdruck dieser Platte wird auf die anderen erforderlichen durch Umdruck übertragen. Auf die Platte, die mit blauer oder grüner Farbe gedruckt werden soll, zeichnet nun der Lithograph nur die Partien mit schwarzer Fettkreide aus, die blau bzw. grün erscheinen sollen. Je nach der Menge der Platten kann eine feinere oder minder zarte Abstufung der Farben erzielt werden. Für die künstlerische Eigenart des Farbensteindrucks erweist sich die Beschränkung auf wenige Farben als das Wirkungsvollste. Besonders für Wandbilder und Plakate findet der Farbensteindruck heute eine häufige Verwendung.

Damit sind die Haupttechniken des künstlerischen Bilddrucks erschöpft. Die geschilderten Verfahren werden natürlich, wie alle künstlerischen Techniken, nicht nur zur Erzeugung von Kunstwerken verwendet, sondern auch für die rein handwerkliche Herstellung von Abbildungen, die keinen Anspruch auf irgendwelchen Kunstwert haben. Vor allem stellen sie sich aber in den Dienst der Nachbildung von Werken der Malerei und Zeichenkunst.

Je genauer der Bilddruck im einzelnen das Original wiedergibt, um so weniger Anspruch hat er auf eine Wertung als selbständiges Kunstwerk. Wenn er aber den Eindruck des Originals, gewissermaßen die Stimmung und den Geist, widerspiegelt, völlig frei schaltend mit seinen ihm eigentümlichen Mitteln, so wird auch der reproduzierende Bilddruck zu einem vollwertigen Kunstwerk. Am wertvollsten sind die völlig selbständigen Arbeiten des Bilddrucks, die aus der Technik heraus geschaffen sind, als leibliche Kinder ihrer Kunst. Sie stellen sich den Schöpfungen der Malerei ebenbürtig zur Seite.

Diese Originalarbeiten sind um so wertvoller, als sie zumeist von dem Urheber selbst gedruckt sind oder doch in ihrem Druck überwacht werden. Die Absichten des Künstlers kommen auf diese Weise restlos zum Ausdruck; die Bilddrucktechnik, die bei der Wiedergabe von Kunstwerken als ein störendes Zwischenglied empfunden wird, welches das Gelingen (nämlich die möglichst genaue Wiedergabe) erschwert oder gar in Frage stellt, wird hier zum mächtigsten Faktor bei der Erreichung des vom Künstler sich selbst gesetzten Zieles; ja, oft genug liegt der Kunstwert eines Bilddrucks mehr in seiner reizvollen Technik als etwa in der geistreichen Schilderung des Gegenstandes. Das Ideal besteht darin, daß zwar die Drucktechnik nur Mittel zum Zweck ist, aber an und für sich dennoch einen Schönheitswert in sich schließt.

c) Die Aufgaben der Malerei und der graphischen Künste.

Die Freude am Leben, an seinen mannigfachen Formen und Farben war es, welche die Kunst ins Leben gerufen hatte, auf der Fläche Bilder jener Dinge und Vorgänge festzuhalten, die das Interesse fesselten. Ursprünglich allein diesem beseligenden Schaffen gehörend, das keine Notwendigkeit und keine Schranken kennt, wurden die Malerei und die graphischen Künste bald zur Ausschmückung der Architektur, des feinern Geräts und des Buches herangezogen. Jede neue Aufgabe bedingte durch ihren Maßstab, ihren Standpunkt und durch das Material ihres Gegenstandes die künstlerischen Gesichtspunkte, denen sich die Malerei bedingungslos zu unterwerfen hatte. In welcher Weise das geschah, soll hier kurz skizziert werden.

Die MONUMENTALMALEREI fügt sich in den Rahmen der Architektur ein; ihr Wirkungsfeld ist vom Architekten begrenzt; sie hat sich in diese Verhältnisse hineinzufinden. Geschickt verwendet, steigert sie den Ausdruck der Architektur und benutzt andererseits die Linien und Verhältnisse der Architektur, um selbst durch diesen großen Rahmen an Bedeutung zu gewinnen. Als Wand- und Deckenmalerei, als Theaterdekorationsmalerei und Fassadenschmuck weiß sie der Architektur eine Fülle von Reizen abzugewinnen. Aber es genügt nicht nur, daß sie sich mit den ihr zugeteilten Raum- und Flächenabschnitten begnügt. Sie muß die ihr zugeteilten Felder auch ihrem architektonischen Wesen entsprechend behandeln. Tragende Glieder finden wir infolgedessen selten mit figürlichen Darstellungen geschmückt, weil dadurch ihre Funktion verdeckt würde; in den flachen Wandfeldern und auf der ungegliederten Decke oder in den einzelnen Deckenfeldern hat die Malerei erst freien Spielraum.

Je nach dem Charakter der zu schmückenden Architektur wird die Malerei entweder in strengen Rhythmen geführt, als Flächendekoration mit geringer perspektivischer Tiefe und mit fast mathematischer Ausfüllung des vorhandenen Raumes, oder sie weitet die Wand zum freien Raume, setzt scheinbar zufällig die Darstellung in ihren Rahmen, so daß man die Illusion der Wirklichkeit in weit stärkerem Maße hat, als bei der strenger stilisierten Auffassung (Abb. 119). Dabei mußten stets die perspektivischen Verkürzungen, die sich beim Betrachten des Bildes ergeben, berücksichtigt werden.

Im allgemeinen gilt der Grundsatz, daß ein Gemälde um so besser wirkt, je mehr der Augenpunkt des Beschauers mit dem vom Künstler beabsichtigten zusammenfällt. Bei Wandmalereien hat man jedoch mit Recht von dieser Forderung Abstand genommen: man würde von Gemälden, die hoch an der Wand angebracht sind, nur den Vordergrund sehen; der Hintergrund würde gänzlich verschwinden.

Konsequent dagegen wird die perspektivische Konstruktion für die Deckengemälde festgehalten; alles ist so gezeichnet, wie es dem unten,

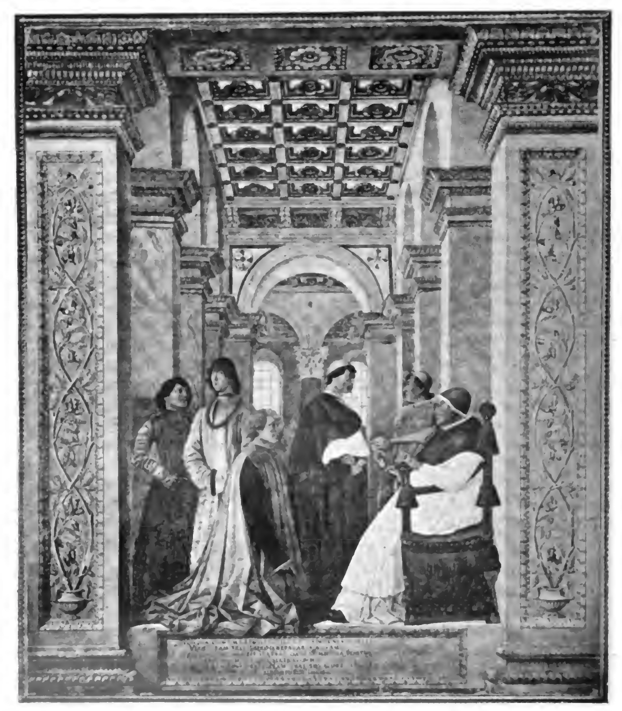


Abb. 119. Wandbild im Vatikan: Papst Sixtus IV. mit seinen Nepoten. Freskobild von Melozzo da Forli (1438—1494).

an bestimmtem Punkte stehenden Beschauer in Wirklichkeit erscheinen müßte (Abb. 120).

Es ist also klar, daß ein gutes Bild von mäßigen Dimensionen ins Fünffache vergrößert keine Monumentalmalerei ist; obgleich die Malerei größeren Maßstabes dadurch entsteht, daß zunächst eine kleine Skizze hergestellt wird, welche dann mit Hilfe eines Quadratnetzes vergrößert wird. Die

Abb. 120. Freskobild von Andrea Mantegna (1431—1506). Deckengemälde im herzoglichen Palast in Mantua (1474).

Skizze muß schon für den Ort, den das ausgeführte Gemälde zu schmücken hat, komponiert sein, ist also eine Monumentalmalerei in verkleinertem Maßstabe.

Da die Monumentalmalerei schon durch ihre Dimensionen die Über-



sicht nur aus einiger Entfernung gestattet, muß sie andererseits danach trachten, die Darstellung so packend und eindringlich wie möglich zu gestalten, um trotz der Entfernung ihre ganze Wirksamkeit zu entfalten. Deshalb wird der Künstler darauf achten, daß seine Komposition recht klar und einfach ist; er wird mit möglichst wenigen Gestalten auszukommen trachten und sich hüten, durch Überladung mit Einzelheiten die Wirkung des Ganzen abzuschwächen. Eine sorgsame Ausführung des Details würde nicht zur Geltung gelangen, ja, sie würde vielfach kleinlich wirken und die Wucht des Gesamteindrucks vermindern. Einfachheit und Schlichtheit der Komposition ist also geboten; die Größe der Auffassung muß für den Mangel eines blendenden Kolorits, einer genauen Detailschilderung Ersatz leisten. Die italienische Kunst, die sich aus der Wandmalerei herausgebildet hat, hat dieser Schulung die monumentale Wirkung ihrer Gemälde zu verdanken (Abb. 152, 153), während die ältere deutsche, die niederländische Malerei, aus der Miniatur- und Staffeleimalerei sich entwickelnd, immer einen Hang zeigt, im Detail sich zu verlieren, kleinlich zu wirken (Abb. 150, 151).

Der Künstler bedient sich der Freskomalerei oder er malt mit Mineralfarben auf die sorgsam glatt geputzte Mauer, da sich Pflanzenfarben auf dem Kalkgrunde der Wand nicht halten würden; so ist seine Palette relativ beschränkt. Die Umrisse der Zeichnung werden auf die Wand entworfen oder nach einer vorliegenden Skizze übertragen und mit Farbe nachgezogen. Diese Umrisse füllten die Maler des frühen Mittelalters mit den Lokalfarben aus, deuteten die Schatten an, setzten die Lichter auf und vollendeten das Gemälde, indem sie die Konturen noch einmal hervorhoben. Ein solches Bild wirkt flach wie ein gewebter oder gestickter Teppich und ist darum zur Wanddekoration vorzüglich geeignet. Die Lokalität der Handlung ist nur angedeutet; bei den Figuren wird nur das unerläßlich Notwendige gegeben: alles Fehlende zu ergänzen, wird der Phantasie des Beschauers überlassen (Abb. 147). So erfüllt diese Art der Wandmalerei, wie sie bis etwa in das 13. Jahrhundert geübt wurde, in der Tat ihre Aufgabe, für die des Lesens Unkundigen eine verständliche Schrift zu bieten. Wie aber das Lesen mit einiger Mühe verbunden ist, so mußten auch die Beschauer dieser Gemälde selbst mit tätig sein, wollten sie von der Betrachtung eine volle Wirkung gewinnen.

Die Renaissance- und vor allem die Barockzeit opfert die dekorative Auffassung des Mittelalters der malerischen Wirkung, die sich in der Schilderung weiter Räume und effektvoller Beleuchtungskontraste gefällt (Abb. 119, 120). Erst in allerjüngster Zeit macht sich ein Rückschlag bemerkbar: Man geht auf die Prinzipien der Flächenkunst zurück und glaubt darin das Wesentliche der Monumentalmalerei getroffen zu haben (Abb. 127, 130). Selbstverständlich hat diese Kunst nichts gemein mit der absichtlich primitiven Wandmalerei, die im 19. Jahrhundert „in romanischem oder gotischem Stil“



in alten und neuen (stilechten) Kirchen angebracht wurde, die aber durchaus keinen selbständigen Kunstwert hat.

Die FENSTERMALEREI bringt noch mehr wie die Wand- und Deckenmalerei ein vielfarbiges Leben in die Architektur. Die transparenten Farben wirken jedoch in diesem Rahmen mehr als die Linienkomposition, welche infolge der Technik vielfach auf kleine Maßstäbe beschränkt bleibt, jedenfalls aber durch den harten Farbenwechsel und die notwendigen Bleisprossen stark beeinträchtigt wird.

Im Mittelalter steht die Fenstermalerei fast ausschließlich im Dienst der Kirche. Hand in Hand mit der Architektur erlebt sie ihren Höhepunkt mit der Stilperiode der Gotik (Abb. 121). Die dekorative Wirkung ist wie bei der Wandmalerei ihre starke Seite. Mit dem Naturalismus des 15. Jahrhunderts sucht sie dann der Erscheinung der Dinge näher zu kommen und verliert infolgedessen ihre strenge Stilisierung; sie wetteifert mit der Tafelmalerei in der Darstellung der Naturform, erweitert also ihre künstlerischen Möglichkeiten.

Aber die Reformation der Kirche und die Erfindung der Buchdruckerkunst führen ihren Verfall herbei.

Solange in der Kirche der Priester nur aus seinen Missalen und Antiphonalen, die mit großen Buchstaben geschrieben waren, zu lesen und zu singen hatte, genügte das durch die bunten Glasfenster einfallende Licht vollkommen. Anders war es, als die Gemeinde gedruckte Gebet- und Gesangbücher beim Gottesdienste zu benutzen anfing; da war dieses Schummerlicht nicht ausreichend. Man entfernte deshalb vielfach die vorhandenen Glasgemälde und ersetzte sie durch weiße durchsichtige Scheiben.



Abb. 121. Fenster i. d. Katharinenkirche in Schwäb.-Hall, um 1343.

Statt der das ganze Fenster ausfüllenden Gemälde, die während des Mittel-





Abb. 122. Wappenscheibe von Andreas Höhr in St. Gallen, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

alters so viel zum Schmucke der Kirche beigetragen hatten, liebte man es jetzt, einzelne gemalte Scheiben oder Glasbilder in die Fenster der Wohnzimmer, der Ratsäle oder der Zunftstuben einzusetzen. Dabei spielten die Wappendarstellungen eine große Rolle. In der Schweiz wurde diese Kunst zur höchsten Blüte gebracht; die Sitte, bei jeder Gelegenheit gemalte Scheiben zu stiften oder zu schenken, ließ eine ausgedehnte Industrie entstehen, deren Erzeugnisse heute von den Sammlern besonders hoch geschätzt werden (Abb. 122). Mit dem 17. Jahrhundert ist auch diese Form der Fenstermalerei im Aussterben begriffen.

Die Restaurierungssucht des 19. Jahrhunderts ließ auch die Glasmalerei wieder aufblühen; vorerst nur für Ergänzungen und Rekonstruktionen, dann aber unter dem Einfluß der modernen Bewegung im Kunstgewerbe, als selbständige, eigenartige Dekorationskunst.

BUCHMALEREI und BUCHSCHMUCK dienen zur Verzierung und zur sachlichen Illustrierung des Buches. Die mit Deckfarben gemalten Bilder und Zieraten der mittelalterlichen Handschriften nennen wir Miniaturen. Ursprünglich wurde darunter etwas ganz anderes verstanden, als was wir heute mit diesem Worte bezeichnen. Minium ist Mennig, Bleirot, während Rubrica Zinnober bedeutet. Mit beiden Farben, in der älteren Zeit mit Mennig, in der späteren mit Zinnober, pflegte man die Kapitelüberschriften, die recht ins Auge fallen sollten, zu schreiben, und der Mann, der dies besorgte, hieß Miniator oder Rubricator. Das Malen nannte man Illuminare, den Maler Illuminator oder Illuminist; doch schon im 13. Jahrhundert wird Miniare und Illuminare in gleicher Bedeutung gebraucht.

Aus dem Altertum sind uns begreiflicherweise nur wenige Handschriften überliefert, meist ägyptische Papyrusrollen, welche mit Federzeichnungen geschmückt sind, die mit Wasserfarben ausgetuscht wurden (Abb. 145). Das oströmische Reich bildet die Buchmalerei in Deckfarben aus und beherrscht mit seinem Einfluß die ganze frühmittelalterliche Buchkunst des Abendlandes. Die Bilder sind oft in einen architektonischen Rahmen hineingesetzt, ja sogar der Text wird von solchen Rahmen eingefaßt. Die Anfangsbuchstaben (Initialen) sind ebenfalls farbig behandelt und nehmen oft eine ganze Seite ein. Dabei wird vielfach der Hintergrund durch ein



Abb. 123. Textseite aus einer französischen Handschrift vom Ende des 14. Jahrh.

1

In nomine domini nostri Jesu christi · Codicis domini Justiniani sacratissimi principis perpetui Augusti repetite prelectionis Incipit constitutio prima de nouo codice faciendo Rubrica ·



Imperator Justinianus Augustus ad Senatum ·

que tribus codicibus Gregoriano · Hermogeniano atque Theodosiano continebantur · illarumque etiam que post eosdem codices a Theodosio diuine recordationis : aliis que post eum retro principibus et a nostra etiam clementia posite sunt resecanda · vno autem codice sub felici nostri nominis vocabulo componendo in quem colligi tam memoratorum trium codicum quam nouellas post eos positas constitutiones oportet ·

Ideoque ad hoc maximum et ad ipsius reipublice sustentationem respiciens : opus efficiendum elegimus tanto fastigio laboris tanteque sollicitudinis sufficientes Joannem virum excellentissimum exquestor

Codicis domini Justiniani principis sacratissimi repetite prelectionis liber nonus explicit feliciter,

Deo gratias ·

Anno domini · Millesimoquadringentesimoseptuagesimo quinto die vicesimoquarto Junii Sub imperio diui Frederici principis inuictissimi anno imperii eius vicesimoquarto Insculptum est hoc opus in Nuremberga oppido Germanie celebratissimo Jussu Andree frisner Bunsidelensis et Joannis sensenschmid ciuis Nurembergensis ·



Abb. 124. Schlußblatt eines Nürnberger Druckes vom Jahre 1475.

kleinfiguriges Muster oder durch aufgelegtes Gold gebildet. Die Zeichnung war sehr konventionell, fußte sie doch lediglich auf der immer mehr verknöchernden Überlieferung, ohne von den Naturformen Anregungen zu schöpfen. Mit dem 13. Jahrhundert aber kommt ein frischeres Leben in die Miniaturmalerei. Die Seite wird statt mit dem schwereren Rahmen



Cinquieme Partie.

Chapitre Premier.

Des différentes voyes qui ménent au Beau essentiel dans l'Archilecture.

C'est de la forme et de l'ordonnance générale d'un Edifice, que naît sa principale beauté. On doit, pour y reussir, y bien caratériser son objet, y observer une éxacte régularité, et y joindre cette variété qui sera toujours recherchée par l'oeil de l'homme qui en est extrémément avide. Son agrément

Abb. 125. Buchseite in Kupfer gestochen von Martin Maroye, Paris, 1752.

von losen Ranken eingefaßt. Die Formen werden mehr der Natur abgelauscht und entwickeln sich auf dieser Basis weiter. Dabei wird die Kunst des Schreibens sorgfältig gepflegt; gleichmäßig und im einzelnen schön geformt bilden die Buchstaben eine ruhige Fläche, angenehm belebt durch die miniaturierten Initialen und die vom Rubrikator eingestreuten roten und blauen Striche und

Punkte (Abb. 123). Immer reicher gestaltet sich die Buchmalerei; die Bilder wetteifern an Schönheit mit der Tafelmalerei. Doch der Zusammenhang mit dem Buche wird dadurch immer lockerer.

Eine grundlegende Umwälzung ereignet sich durch die Erfindung der Buchdruckerkunst. Dem Schnitt der Typen und dem gleichmäßigen Schriftsatz wird eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die Initialen, die vorerst noch eingemalt wurden, wurden bald durch Holzschnitte ersetzt, ebenso die Bilder. Die frühe Druckkunst ist zugleich der Höhepunkt der Buchausstattung überhaupt. Die Bilder fügen sich vortrefflich in den Textsatz ein, indem sie das gleiche Verhältnis von Schwarz zu Weiß, dieselbe Stärke der Teilstriche aufweisen wie dieser. Text und Bild werden im Hochdruck hergestellt, prägen sich also gleichmäßig in das Papier ein, das übrigens in dieser Zeit in vorzüglicher Qualität hergestellt wird (Abb. 124).

In der Zeit der Renaissance wird wohl die Kunst des Holzschnittes verfeinert; bedeutende Künstler befassen sich damit, Titelrahmen, Initialen und Textbilder für die Bücher zu schaffen, aber doch ist der Gesamteindruck des Buches als Kunstwerk wenig einheitlich im Vergleich zu den Drucken der gotischen Zeit.

Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts verdrängt der Kupferstich allmählich die Holzschnittausstattung des Buches und stellt damit die Buchkunst auf eine neue Basis. Eine hervorragend schöne Ausbildung findet diese Kombination in den französischen Büchern des 18. Jahrhunderts, wo die Titelkupfer und Bildertafeln der Bücher von den vorzüglichsten Grabstichelkünstlern ausgeführt wurden (Abb. 125).

Eine höchst feinsinnige und poetische Ausstattung findet das Buch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders in Deutschland, wo der Holzschnitt wieder als Bildertechnik gepflegt wurde. Doch diese Blüte war von kurzer Dauer.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist wieder ein Aufblühen der Buchkunst zu verzeichnen. Unter dem Einfluß der gotischen und der japanischen Druck- und Illustrationskunst entwickelt sich eine Produktion von schönen Büchern; Lettern, Textanordnung und Bilddruck vereinigen sich wieder zu einer einheitlichen Buchkunst. England ist darin vorangegangen und Deutschland hat diese Anregungen weitergebildet.

Selbstverständlich handelt es sich dabei nur um einen verschwindenden Bruchteil der gesamten Buchproduktion im Gegensatz zu der gotischen Zeit, wo eben alles auf einer relativ hohen künstlerischen Stufe stand. Aber unter den heutigen Verhältnissen, wo in erster Linie eine möglichst billige Produktion angestrebt wird, muß man froh sein, wenn daneben der Sinn für schöne Buchausstattung in der weitverzweigten Gemeinde der Bücherfreunde (Bibliophilen) und bei den Malern und Druckkünstlern noch rege ist und Früchte trägt.

DIE KLEINEN KUNSTBLÄTTER, welche zu allen Zeiten hergestellt wurden, schließen sich zum Teil eng an die Buchkunst an, wurden auch oft



als Bilderfolgen herausgegeben, die man geradezu als ungebundene Bilderbücher bezeichnen kann. Die volle Entfaltung dieses Kunstzweiges wurde durch die Erfindung des Kupferstichs und des Holzschnittes herbeigeführt. Während der Holzschnitt aber zum Teil bei der Buchausstattung eine Rolle spielte, diente der Kupferstich während des 15. und 16. Jahrhunderts allein der Produktion von Einzelblättern.

Vor allem waren es Bibelbilder, welche in dieser Weise unter das Volk gebracht wurden, dann aber auch Bildnisse von Fürsten und berühmten Männern, Andachtsbilder, Schilderungen von Naturmerkwürdigkeiten und ähnlicher Dinge, welche die große Menge zu interessieren vermochten. Als Wandschmuck sind diese Blätter besonders in kleineren Räumen oder in den Wohnungen der Leute, die sich keine Ölbilder kaufen konnten, vielfach verwendet worden. Sie verzichten zumeist auf eine strenge Stilisierung im Sinne der Form, nutzen im Gegenteil die Freiheiten der Flächenkunst nach allen Richtungen hin aus. Das erklärt andererseits den Umstand, daß nicht alle diese Einzelblätter als Wandschmuck geeignet sind.

Als besondere Kostbarkeiten werden von jeher die Zeichnungen bedeutender Maler geschätzt und gesammelt. In jüngerer Zeit kamen dazu noch die Aquarell- und Pastellmalerei, die Silhouettenkunst und die besonders sorgfältig gedruckten Abzüge aller Arten des neueren Bilddruckes.

Die MINIATURMALEREI, das Malen in kleinstem Maßstabe (nicht zu verwechseln mit der Buchminiatur), hat besonders für die Porträtkunst Verwendung gefunden, oft in Verbindung mit der Goldschmiedekunst, welche die Miniaturporträte einfaßte zu Medaillons, Anhängern und Broschen. Die ungeheuer feine Ausführung verlangte ein besonderes Spezialistentum oder doch eine eigenartige Veranlagung zur Pflege dieses Kunstzweiges. Eine bedeutende Rolle hat die Miniaturmalerei indessen nie gespielt.

Die TAFELMALEREI widmet sich in der ersten Zeit ihrer Entwicklung, im Mittelalter, ausschließlich dem Altarbild. Bis ins 19. Jahrhundert hinein finden wir im Altarbild noch hervorragende Vertreter der Tafelmalerei, doch dann arbeitet sie nur noch für die Dekoration der Wand oder ohne besondere Absicht, gewissermaßen für das Museum (wovon unten die Rede sein wird). Auf der Altartafel werden der Malerei eine Reihe von Beschränkungen auferlegt, ähnlich wie bei der Wanddekoration großen Stils. Doch siegt endlich die rein malerische, freie Auffassung über die strengere architektonische Anordnung, welche die Mittelachse der Tafel betont und alles symmetrisch oder doch im Gleichgewicht gruppiert (Abb. 149—153).

Die Tafelmalerei ist der eigentliche Schauplatz der Entwicklungsgeschichte der Malerei. Sie bevorzugt im Mittelalter ausschließlich kirchliche Stoffe, um bald alle Stoffgebiete der Malerei in ihren Bereich zu ziehen. Sie ist sich stets ihrer Aufgabe bewußt, als Dekoration des Innenraumes zu wirken, hält streng auf die bis zum Rande des Bildes durchgeführte Ausbildung der Einzelheiten, soweit es der Maßstab erfordert.



Erst mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird dieser Rahmen gesprengt; nun entwickelt sich die Malerei völlig frei, ohne Rücksichten auf irgendwelche dekorative Wirkung, die Kunst um der Kunst willen. Es ist, als ob die Bilder wirkliches Leben bekommen hätten, eine solche Raumwirkung, soviel Bewegung und Kontrastreichtum liegt in der neuen Malerei, die man gemeinhin mit dem Namen des Impressionismus bezeichnet. In der Tat hält sie nur das wirklich Eindrucksvolle fest und trägt es eindringlich und wirksam vor, während das Unwesentliche nur angedeutet wird, insofern es der Hauptdarstellung als Folie dient. Bei dieser Auffassung der Malerei tritt die dekorative Wirkung prinzipiell vollständig in den Hintergrund; oft wird sie erreicht, oft nicht. Für die künstlerische Wertung des Bildes kommt sie nicht in Frage. Aber damit ist dem Bilderliebhaber (sofern er nicht eine Gemäldegalerie besitzt) nicht gedient. Er will Dekorationsstücke für seine Räume haben. Eine öffentliche oder private Bildersammlung dagegen wird alles, was stark und gut ist, in ihren Besitz zu bringen suchen, ohne Rücksicht auf eine dekorative Wirkung. So hat sich in der neuesten Zeit die Tafelmalerei zu einem zwiespältigen Wesen entwickelt; nicht allein in der Theorie kommt das zum Ausdruck, sondern gerade die Praxis weist immer wieder mit Nachdruck auf diese Doppelstellung der modernen Malerei hin.

Auf der einen Seite wird die unbedingte Freiheit der Kunst, insbesondere der Malerei gefordert, die dekorative Aufgabe als etwas Nebensächliches hingestellt, das allenfalls den Handwerker angeht. Auf der andern Seite wird betont, daß die Kunst überhaupt nur als Dekoration eine Existenzberechtigung habe. Wie das meist der Fall ist, scheint die Wahrheit hier in der Zusammenfassung der beiden, scheinbar so unvereinbaren Standpunkte zu liegen. Wenn die Kunst nicht verknöchern soll, muß sie sich entwickeln können und dazu braucht sie Freiheit in jeder Beziehung. Aber ihre Ziele liegen gewiß nicht in der planlosen Ausnutzung der Unbeschränktheit. Die Kunst hat eben nicht bloß als Kuriosität zu existieren, sondern es harren ihrer eine Fülle von Aufgaben; und diese Aufgaben liegen ausnahmslos auf dem Gebiete der Dekoration. Verweigert die Kunst die Erfüllung dieser Aufgaben, so ist sie Spielerei. Unterzieht sie sich denselben, so muß sie die Gesetze der dekorativen Wirkung anerkennen und befolgen.

Die Frage der Genußmöglichkeit hat damit natürlich nichts zu tun. Es ist selbstverständlich, daß ein gänzlich undekoratives Kunstwerk dennoch einen bedeutenden ästhetischen Genuß darbieten kann. Bloß muß dagegen entschieden Einspruch erhoben werden, wenn der Kunst solcher Art die Alleinherrschaft eingeräumt wird. Jedes Programm in der Kunst bedeutet eine Beschränkung und eine Verarmung.

Die MALEREI ALS SCHMUCK KUNSTGEWERBLICHER ERZEUGNISSE hat nie eine sehr selbständige Bedeutung, hält sich entweder ganz im Rahmen des Ornamentes oder kopiert die Werke der Tafelmalerei und der graphischen Kunstblätter (Abb. 51, 52, 55—58).





d) Die Stoffgebiete der Malerei.

Je nach dem Vorgange oder dem Gegenstande, auf welchen sich die Malerei konzentriert, ist ihr Charakter, ihre Stilisierung und Aufmachung, vor allem auch ihr Maßstab ein verschiedener. Der Stoff wirkt auf die Form ein, mehr noch aber auf den Gefühlswert, den das Gemälde in sich schließt.

Die HISTORIENMALEREI schildert die Vorgänge der Weltgeschichte, erzählt die Geschichten und Legenden der Götter und der Heiligen, schafft Repräsentationsbilder, die als Idealporträte der dargestellten Personen aufgefaßt werden können. Im Altertum wurde sie eifrig gepflegt; die Wichtigkeit des Staatsgedankens ließ eine Fülle diesbezüglicher Darstellungen auf den Wänden der öffentlichen Gebäude und Tempel entstehen.

Im Mittelalter rückt die Kirche in den Mittelpunkt der Kunst. Das war noch eine schöne Zeit, als der Maler sich allein bemühte, mit seiner Kunst Gott zu dienen. Der Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen ist all seine Arbeit gewidmet, und was er schafft, das wird nicht mit kritischem Blicke betrachtet, sondern mit Ehrfurcht angeschaut; die Verehrung, welche die Menge für die dargestellten Personen hat, überträgt sich auch auf die Darstellung derselben. So unbeholfen diese anfangs auch ist, sie genügt; denn das, was der Künstler zu sagen hat, das ist allen wohl bekannt, lebt in ihren Herzen, ist ihnen heilig und teuer.

Immer lebensvoller gestalten sich die Gemälde; die einfarbigen, goldigen Hintergründe werden durch Landschaftsbilder ersetzt, und diese Landschaften sucht der Maler so zu gestalten, daß sie mit der dargestellten Haupthandlung in Harmonie stehen und sie wirkungsvoll ergänzen (Abb. 126).

Schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts wird dem Maler die Verpflichtung auferlegt, auch Porträts auf seinen Gemälden anzubringen. Auf den Epitaphiumsgemälden sehen wir rechts von dem dargestellten Heiligen den Familienvater samt seiner männlichen Nachkommenschaft, Söhnen, Schwiegersöhnen und Enkeln kniend, während links die Hausfrau mit ihren Töchtern und Schwiegertöchtern dem Heiligen ihre Verehrung darbringt. Aber auch auf Altargemälden kommen solche Bildnisse vor: es sind die Porträts der Leute, die den Altar gestiftet haben, damit für sie und die Ihrigen an ihm gebetet und die Messe gelesen werde (Abb. 126). Gegen Ende des 15. Jahrhunderts werden in den Nebenfiguren auf Historienbildern auch etwa bekannte Persönlichkeiten dargestellt, die dem Stifter oder dem Künstler nahestehen.

Je weniger Schwierigkeiten es dem Künstler bereitet, seine Figuren zu malen, desto minder nimmt er auch Rücksicht darauf, ob die Gestalten unerläßlich notwendig sind; in der Freude am Schaffen, am Schönen, läßt er da die Phantasie walten, und bald sehen wir Nebenepisoden erscheinen, die, mit eben der Liebe wie die Hauptsache durchgeführt, doch einen rein genrehaften Charakter an sich tragen. Dieses genrehafte Element ist lange





Abb. 126. Teilstück aus den sieben Freuden Marias, von Hans Memling (1430—1494), in der Pinakothek in München.

vorhanden, ehe die Genremalerei als solche sich eine Existenzberechtigung erworben hat. Die Erkenntnis, daß derartige Episoden den Blick vom Wesentlichen ablenken, ließ die großen Meister auf ihre Darstellung verzichten; die Freude jedoch, die man an solchen Bildern des täglichen Lebens hatte, ermutigte die Künstler, nun das, was bisher als Nebensache betrachtet worden war, zur Hauptsache zu machen, und so sehen wir schon um den Beginn des 16. Jahrhunderts Gemälde entstehen, die nicht mehr den Anspruch erheben, eine Darstellung der heiligen Geschichte zu geben, sondern die einzig ein Stück Menschenleben festhalten wollen (Abb. 151).

So ist die Historienmalerei die Kunst, in der alle die anderen später getrennten Arten der Malerei ursprünglich vereint waren; von ihr haben sie sich nach und nach losgelöst und sich dann selbständig weiter entwickelt, aber noch heute muß der Künstler, der die Historienmalerei zu seinem Fache erwählt hat, sich eine überaus vielseitige Ausbildung erwerben.

Durch die Reformation wird die Tätigkeit des Historienmalers bedeutend eingeschränkt. In den lutherischen Ländern stand man der kirchlichen Kunst zwar nicht gerade feindselig, aber doch recht kühl gegenüber, und so hat sich eine protestantische Kirchenmalerei eigentlich nie entwickeln können; in den Ländern des Calvinismus ist man dagegen der Kunst geradezu feindlich gesinnt; nicht nur bleiben die Bethäuser ohne Schmuck, sondern was in den alten Kirchen, die der neuen Konfession gewidmet wurden, an Denkmälern der Kunst vorhanden war, das wird zerstört und beseitigt.

Auch die kirchliche Kunst der katholischen Völker hat durch die Reformation einen durchaus anderen Charakter erhalten. Früher, im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert war sie mild und liebenswürdig; wenn wir von den Darstellungen des jüngsten Gerichtes absehen, hat man das Grausige, Entsetzliche meist vermieden und selbst die Szenen der Passionsgeschichte, die Martyrien der Heiligen so gemalt, daß nicht die Marter, sondern das Überwinden des irdischen Schmerzes, die Zuversicht auf ein besseres Leben, sich dem Beschauer einprägte. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts und in der Folgezeit haben die Künstler, dem Zuge der Zeit folgend, alles dem einen Ziele geopfert, eine mächtige Wirkung auf den Beschauer hervorzubringen, ihn zu erschüttern oder grausen zu machen. Aus den sanften Heiligen der früheren Zeit sind athletische Gestalten geworden, die in mächtiger Bewegung auf den Beschauer einreden oder mit halbgebrochenen Augen zum Himmel emporschauen. In der Mehrzahl der Kirchenbilder des 17. und 18. Jahrhunderts ist ein solches Pathos vorhanden; sie bieten eher ein mehr oder weniger geschickt arrangiertes Schaustück dar, als den Ausdruck wahrer Frömmigkeit.

Als aber der Kunstgeschmack die Werke der alten Meister aufs neue zu würdigen begann, da glaubten viele Künstler, es sei der einzige Weg, der auch sie zur wahren Kunst führe, wenn sie da wieder anknüpfen, wo durch die gewaltsame Gegenreformation nach ihrer Ansicht der Faden der rechten



Abb. 127. Der Untergang des Pharao im Roten Meer, Freskomalerei von Joakim Skovgaard (geb. 1856), im Dom zu Viborg, Dänemark.

Kunstentwicklung zerrissen worden war. Die deutschen Romantiker und die englischen Präraffaeliten bauten auf dieser Grundlage eine neue Historienmalerei auf, die, obwohl sie künstlerisch auf einer gewissen Höhe steht, uns neben ihren Vorbildern recht flau und unselbständig vorkommt. Eine neue religiöse Historienmalerei scheint indessen eben im Entstehen begriffen zu sein. Die herrliche Ausmalung des Domes von Viborg (Dänemark) von Joakim Skovgaard läßt uns das Beste hoffen (Abb. 127).



Abb. 128. Landung der Prinzessin Maria von Medici in Marseille von P. P. Rubens (1577—1640), im Musée du Louvre in Paris. (Nach einem Stich von Duchange.)



Abb. 129. Die Geburt der Venus, von Sandro Botticelli (1446—1510), in den Uffizien in Florenz.

Wie die Kirche sucht der Fürst, der Staat und der reiche Privatmann die Historienmalerei für seine Zwecke dienstbar zu machen. Zur Zeit der Renaissance waren es Darstellungen von Schlachten, teils aus der Geschichte des Altertums, teils aus der Gegenwart. Zur Verherrlichung einzelner Personen wurde oft die ganze Götterwelt und die Personifikationen sämtlicher Tugenden aufgeboten; besonders theatralisch und pompös gestaltet sich diese allegorische Aufmachung in der Barockzeit (Abb. 128).

Großer Beliebtheit erfreuten sich schon seit der italienischen Frührenaissance die Darstellungen aus dem Kreise der antiken Mythologie. Beliebt war dieser Stoff auch deshalb, weil er eine ungesuchte Veranlassung dazu gab, die Schönheit des nackten menschlichen Körpers darzustellen (Abb. 129). Aber während sich die klassische Malerei an dieser Schönheit berauscht und nicht müde wird, immer von neuem das Göttliche im Menschenleibe zur Darstellung zu bringen, neigen die Künstler der Spätrenaissance und der Barockzeit mehr zu einer pikanten und humorvollen Auffassung. Sie lieben weniger die beschauliche Würde der hohen Götter des Olymps als das Treiben der Diana und deren Nymphen. Bald sehen wir diese fröhlich sich im Bade tummeln, bald wird da der Nymphe Calisto Abenteuer entdeckt oder Aktäon für seine Neugierde bestraft. Oder, wenn es gilt, die Reize einer einzigen Schönheit zu malen, da gibt der Mythus der Danae den gewünschten Vorwand.



Abb. 130. Karl Martells Rückkehr nach Poitiers, von Puvis de Chavannes (1824—1898), im Rathause von Poitiers.



Die Formenschönheit, die Tüchtigkeit der Malerei kann allein diese Bilder zu wahren Kunstwerken stempeln (Abb. 153).

Wo historische Vorgänge dargestellt werden sollen, begnügt man sich bis ins 18. Jahrhundert hinein, sie als gegenwärtige Ereignisse im zeitgenössischen Kostüm zu schildern. Man greift zu phantastischen Verkleidungen, wenn es gilt, Begebenheiten in fremden Ländern zu malen. Die Hauptsache ist dem Maler der geistige Inhalt des betreffenden Vorganges und die Möglichkeit, mit glänzenden Farben und malerischen Gruppierungen zu wirken (Abb. 126).

Gegenüber dieser freien und phantasievollen Historienmalerei der Renaissance und der Barockzeit wirkt die neuere matt und steif. Und daran ist vielfach die allzu gewissenhafte historische Treue schuld, die man beim Historienbild in Kostüm und Landschaft beinahe zur Hauptsache gemacht hat. Man wollte gleichsam eine Photographie des Vorganges festhalten und darüber ging das Wesentliche, der geistige Inhalt und die wirkungsvolle Darstellung, verloren.

Stoffe aus der modernen Geschichte in dieser Weise darzustellen ist deshalb schwer, weil sie sich in den seltensten Fällen malerisch wirksam behandeln lassen. Wir können ganz davon absehen, daß wichtige, folgenschwere Ereignisse oft in den Parlamentshäusern vor sich gehen: der Geschichtschreiber wird mit hinreißender Beredsamkeit eine solche Sitzung schildern können, die Gestalten der Redner den Lesern lebendig vorführen und ein ergreifendes, dem Gedächtnis sich einprägendes Gemälde schaffen: der Maler wird dann nur den Redner, nicht aber die Rede malen; der Beschauer des Bildes muß wissen, was da vorgeht; der Künstler kann es ihm, wenn er nur den Tatbestand auf dem Bilde festhält, nicht verständlich machen. So ist gewiß der Moment, in welchem nach der Schlacht von Sedan der General Reille dem König Wilhelm Napoleons Brief überreicht, von allerhöchster Bedeutung: das Gemälde wird uns immer kalt lassen, wenn der Maler nur den Brief abmalt und uns nicht durch besondere Umstände auf die Wichtigkeit desselben hinweist.

In der Barockzeit hatten die Götter und die allegorischen Gestalten die Aufgabe, die Wichtigkeit eines Aktes vor Augen zu führen (Abb. 128). Heute verschmäht man diese Mittel. Ist es nicht selbstverständlich, daß ein Gemälde dieser Art von seinem Inhalt nichts ahnen läßt, wenn der Künstler es nicht versteht, durch andere Mittel die Bedeutung des Vorganges zu kennzeichnen?

Die moderne Historienmalerei ist zu diesem Ziele gelangt einmal durch Weglassen alles dessen, was nicht notwendig zum Verständnis der Handlung gehört, dann aber durch die Steigerung des Ausdrucks dieser Handlung ins Übernatürliche; da handelt es sich nicht mehr um photographische Treue im Äußerlichen, sondern jetzt muß mit allen Mitteln der geistige Gehalt des Vorgangs zum Ausdruck gebracht werden, ob darüber die Naturtreue in den Einzelheiten tausendmal in die Brüche geht (Abb. 130, 160).



Abb. 131. Bildnis eines Unbekannten, von Hans Holbein, 1497—1543, im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.





Abb. 132. Die Vorsteher der Tuchmacherzunft in Amsterdam (genannt die Staalmesters), von Rembrandt van Rhyn (1606—1669), im Museum in Amsterdam.

Die PORTRÄTMALEREI als solche reicht weit ins Mittelalter zurück, doch erst gegen 1500 fängt sie an, die Ähnlichkeit im einzelnen und den geistigen Ausdruck des Porträtierten festzuhalten. Nun aber entstehen Werke von wunderbarer Charakteristik. Die Aufmachung zeigt, wes Standes der Abgebildete war; das Bild selbst läßt die Gesinnung, die Eigentümlichkeiten des Modells erkennen. Jedes Detail ist festgehalten, ohne indessen den Gesamteindruck zu stören (Abb. 131).

Die Spätrenaissance geht mehr auf den Ausdruck aus, als auf die Erscheinung der Einzelheiten. Zugleich machen sich die ersten Versuche geltend, das Gruppenbildnis künstlerisch zu gestalten. Früher hatte man wie der schlechte Photograph von heutzutage die einzelnen Personen steif nebeneinander gestellt und gesetzt. Nun sucht der Künstler eine ungezwungene Gruppe daraus zu machen, stellt Beziehungen her zwischen den einzelnen, ordnet sie einer Gesamthandlung unter. Die Meister in dieser Kunst sind Rembrandt und Hals (Abb. 132).

Eine fröhliche Tafelrunde, ein kriegerischer Auszug, eine Kommissionssitzung, eine wissenschaftliche Demonstration, das sind die Themen, welche die Porträts von größeren und kleineren Gesellschaften zu eigentlichen Genrebildern umgestalten, die von der Absichtlichkeit, dem „Bitte recht freundlich“ keine Spur mehr zeigen.



Abb. 133. Die Kinder des Königs Jakob I. von England, von Antonius van Dyck (1599—1641).

Freilich stellt die Barockkunst andererseits das Repräsentative stark in den Vordergrund. Die Dargestellten zeigen sich in ihrem Sonntagsanzug und schauen selbstbewußt und stolz auf den Beschauer herab. Wallende Vorhänge und mächtige Säulen bilden den Hintergrund (Abb. 133). Oder auf dem mächtig ausgreifenden Pferde sitzt sattelfest mit lässiger Gebärde der Feldherr oder der Fürst.

Die Porträtmalerei des Rokoko streicht bei ihren Dargestellten das Elegante, Mondaine heraus, das sie so hoch einschätzten. Die Schmeichelei wurde zu einer Kunst, die der Porträtmaler nicht vernachlässigen durfte.

In neuerer Zeit gibt es noch der Schmeichler genug; doch hat die Großzahl der Porträtmaler das Bestreben, wirklich nur das Charakteristische und das Geistige des Porträtierten festzuhalten.

Die berufenen Porträtisten aller Zeiten haben es verstanden, aus einem Bildnis ein wahres Kunstwerk zu schaffen, das heißt, sie wissen ein jedes

Porträt so lebendig und frisch, so außerordentlich eigenartig wiederzugeben, daß ein solches Gemälde immer Interesse erregt, gleichviel ob man die dargestellte Persönlichkeit kennt oder nicht. Das ist das maßgebende Kennzeichen für die künstlerische Vollendung eines Porträts, daß dasselbe selbst dann noch seinen Wert behält, wenn es die Züge einer uns ganz unbekannten Person wiedergibt.

Das GENREBILD ist dem Historienbilde im Aufbau und in der Problemstellung nah verwandt. Ihr Gegensatz besteht darin, daß der Historienmaler ein bestimmtes Ereignis, das sich mit genau festzustellenden Persönlichkeiten zu einer gewissen Zeit zugetragen hat, darstellt, während der Genremaler an diese Voraussetzungen nicht gebunden ist. Der Historienmaler malt die Verbrennung des Hus, der Genremaler eine beliebige Hinrichtung von Ketzern; der eine Schlacht, die am soundso vielten Tage des und des Jahres geschlagen wurde, der andere ein Schlachtbild aus einer gewissen Zeit, ohne die Prätension zu erheben, ein bestimmtes historisches Ereignis zu schildern. Der Porträtmaler stellt eine Persönlichkeit, vielleicht auch noch von deren Angehörigen umgeben dar, der Genremaler malt eine Bürger-, eine Bauernfamilie und es kommt nicht darauf an zu wissen, wer die Leute sind, ob sie überhaupt je gelebt haben oder ob sie nur der Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdanken.

Genreartige Darstellungen sind schon ziemlich früh, schon im 13. Jahrhundert nachzuweisen; die Bilder, mit denen die Kalender geschmückt wurden, stellen in der Regel die Beschäftigungen des Bauern in den verschiedenen Monaten dar. Die Elfenbeinschnitzereien der Minnetruhen, Spiegelkapseln schildern uns das Liebesleben im 14. Jahrhundert. Häufiger werden diese Kunstwerke erst im 15. Jahrhundert, als die Erfindung des Kupferstiches dem Künstler Gelegenheit bot, seine Zeichnungen zu vervielfältigen und zum Kauf auszubieten. Die älteren Stiche des 15. Jahrhunderts sind oft anstößig; solche Bildchen mußten also Abnehmer finden, wie denn überhaupt die große Masse von jeher dieser Art von Bildwerk ein großes Interesse entgegengebracht hat. Im übrigen herrschen Schilderungen aus dem Leben des wohlhäbigen Bürgerstandes vor.

Das Bauerntreiben ist im 15. Jahrhundert nicht ohne einen satirischen Zug vorgeführt worden; die damalige bürgerliche Gesellschaft war gerne bereit, über den täppischen Bauern zu lachen. Die Künstler des 16. Jahrhunderts indessen stellten das Bauernleben ohne irgendwelchen geringschätzigen Beigeschmack dar.

Dem holländischen Künstler des 17. Jahrhunderts zumal ist der Bauer durchaus nicht ein Gegenstand des Spottes: er weiß sehr wohl, was dieser kurzbeinige, dickköpfige Leuteschlag geleistet hat, als es galt, Freiheit und Religion zu verteidigen; ihm ist er ein geachteter Mitbürger, dessen unbeholfenes Treiben er höchstens mit einem freundlichen, verständnisvollen Lächeln betrachtet. Da steht unter der Linde der Fiedler auf der Tonne,



Abb. 134. Holländische Bauern beim Tanz, von David Teniers d. Jüng. (1610—1690).

und um ihn stampfen in heller Freude die untersetzten Bauerngestalten; andere sprechen dem Biere zu oder ergehen sich in handgreiflichen Zärtlichkeiten (Abb. 134). Ein anderesmal steht der Bauer am Feiertag an der Tür seines Häuschens und betrachtet schmunzelnd das fette Schwein, das ihm noch manchen Genuß in Aussicht stellt; dann kommt das Schweinschlachten, die laute Lustbarkeit; es wird getrunken und zum Schlusse noch tüchtig gerauft.

Weniger durch die Erfindung als durch ihre malerischen Qualitäten zeichnen sich die porträtartigen Typen- und Berufsdarstellungen aus: Die Köchin inmitten ihrer Kessel und Pfannen, der Maler an seiner Staffelei, das junge Mädchen vor dem Spiegel. Dabei spielt das Stilleben, eine malerische Gruppierung der zur Charakteristik der Darstellung notwendigen Gegenstände und Geräte oft eine große Rolle, füllt zuweilen sogar den ganzen Vordergrund aus (Abb. 135).

Endlich finden wir in Holland die ANEKDOTENMALEREI ausgebildet, wo auf dem Bilde eine fein ausgesponnene, meist mit einer humoristischen Pointe gewürzte Geschichte erzählt wird. Hier muß die malerische Auffassung über den im Grunde unkünstlerischen Stoff hinweghelfen: Die Gefahr, daß das Interesse am Stoff, an der Anekdote, die Schätzung der Darstellung und ihrer ästhetischen Werke völlig überwuchert, ist damals

Abb. 135. In der Wildbrethandlung, von Gerard Dou (1613—1675), in der Nationalgalerie, London.

noch vermieden worden (Abb. 136). Aber in der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist ihr die ganze Genremalerei zum Opfer gefallen.

Die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts hält sich mit Vor-





Abb. 136. Der Lautenunterricht, von Gerhard Ter Borch (1617—1681), in der Nationalgalerie, London.

liebe an die Schilderung der galanten Gesellschaft. Schön gekleidete Herren und Damen belustigen sich im Freien mit Ballspiel, Tanzen (Abb. 137), Bogenschießen, oder zierliche Schäfer und niedliche, mit Bändern und Schleifen geputzte Schäferinnen führen die in jener Zeit so beliebten Komödien auf. Es ist eine distinguierte Fröhlichkeit, die ja nicht etwa vorlaut wird;



Abb. 137. Schäferszene, von Nicolas Lancret (1690—1743), i. d. kgl. Schlössern, Berlin.

distinguiert ist auch der Vortrag: In feinen, silberig schimmernden Tönen vor dämmerig leuchtendem, halbverschwommenem landschaftlichen Hintergrund.

Daneben macht sich das bürgerliche Milieu mit einem oft moralischen oder sentimentalen Beigeschmack bemerklich: Der Tod des Großvaters, das arme Bettelkind und ähnliche Stoffe werden rührend und umständlich vorgeführt.

Auf dem Gebiete der Buchillustration leistet das Genrebild während des ganzen 18. und 19. Jahrhunderts Vorzügliches. Hier kann sich der Erzähler im Künstler frei ausleben, was bei der Tafelmalerei immerhin sehr gefährlich wäre. Sittenbilder und Kindergeschichten vor allem, dann aber auch komische Situationen, die oft zur Karikatur ausarten, gelingen in der stenographischen Niederschrift der Zeichnung, die sich auf die Hauptlinien beschränkt, ausgezeichnet. In neuester Zeit hat besonders die Karikatur einen bedeutenden künstlerischen Aufschwung genommen, ja eine eigenartige Technik der abgekürzten Darstellung erfunden.

Das 19. Jahrhundert kam mehr und mehr in das Fahrwasser der rein inhaltlich interessanten Anekdotenmalerei hinein. Besonders verbreitet war die süßliche Kitschmalerei der Liebespaare, Mädchen mit Kätzchen, Tiroler-



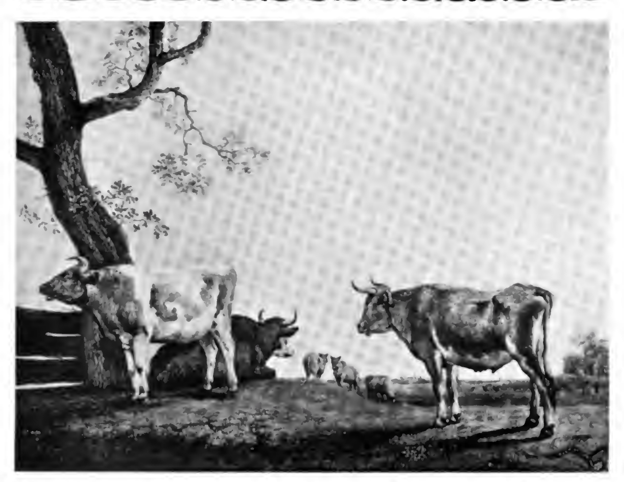


Abb. 138. Viehweide, von Paulus Potter (1625—1654), im Louvre in Paris.

buben im Streit und dergleichen. Alles mit blank gewichsten Stiefeln und frisch gewaschenen rosaroten Gesichtern. Auch heute ist diese Art der Malerei noch sehr beliebt, trotz ihres Mangels an ernsthaften künstlerischen Absichten und ihrer offenkundigen Verlogenheit in jeder Beziehung.

Nur selten gibt es heute wirklich bedeutende Künstler, die sich diesem Zweige der Malerei widmen. Und dann sind es meistens Szenen aus dem Volke mit ausgeprägtem seelischen Grundton, während die Handlung auf ein Minimum beschränkt wird. Aber der ernste Grundton dieser „Armeleutemalerei" behagt der großen Masse nicht. Sie hängt am Kitsch und so wird es trotz allem noch geraume Zeit bleiben.

Die TIERMALEREI ist auf dem Gebiete des Tierreiches, was die Porträtmalerei für den Menschen bedeutet. Das Eigenartige der betreffenden Tierrasse, die besondere Bewegung, die geistigen Fähigkeiten kommen neben der äußeren Erscheinung stark in Betracht. Dann aber ist besonders bei den Haustieren eine gewisse Individualität ausgeprägt, welcher der Künstler Rechnung zu tragen hat. Alles das erfordert ein geduldiges Versenken in die Tierseele, eine Fülle von Studien am bewegten Tierkörper, so daß es nicht verwundern kann, wenn die Tiermalerei als besondere Spezialität gepflegt wird.



Abb. 139. Blumenstilleben, v. J. v. Huysum (1659–1716), i. d. Nationalgalerie in London.

Oft wird nach dem Vorgang der alten Tierfabel „Reineke Fuchs" menschliches Denken und menschliches Kostüm auf die Tiere übertragen, was ein scharfes Auge für die Charakteristik erfordert und weit über das Nachmalen von Naturformen hinausgeht. Ein helles Auge für komische Situationen und ein glücklicher Griff im Festhalten und maßvollen Übertreiben einzelner Charakterzüge ist das Erfordernis dieser Bilder. Wie das Genrebild hat auch das Tierbild nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Buchkunst und in der Graphik hervorragende Vertreter.

Die STILLEBEN- und BLUMENMALEREI ist dadurch besser gestellt als jeder andere Zweig der Malerei, daß sie ihren Gegenstand vollständig nach ihrem Geschmack gruppieren kann, auswählen, was ihr paßt, die Beleuchtung und den Hintergrund so einrichten, daß der Phantasie des Künstlers nichts mehr übrig bleibt, wenn es gilt, das Vorbild auf die Bildfläche zu übertragen. Die Zurichtung des Vorbildes, die geschmackvolle Verteilung der Farben der einzelnen Gegenstände, der Aufbau der ganzen Gruppe, das ist schon ein gutes Stück der künstlerischen Arbeit. Das Nachmalen ist dann nur noch eine Frage der Aufnahmefähigkeit und des technischen Könnens (Abb. 139).

Die Gegenstände, aus welchen ein Stilleben zusammengestellt wird, sind mannigfacher Art: Appetitliche Früchte, delikate Eßwaren, daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft, Wildbret, Geflügel, Gefäße aus edlen Stoffen, kostbare Decken, Blumenvasen mit auserlesenen Blumensträußen, andererseits aber auch derbe Kupferkessel, staubige Weinflaschen, irdene Teller mit mißfarbigem Gemüse auf schmierigem Tischbrett.

Die Kunst des Stillebens besteht nun darin, daß einmal die malerischen Qualitäten des Dargestellten zur Geltung kommen, also die Reflexe, die Durchsichtigkeit, das leicht Verschleierte und das farbig Glänzende; dann aber soll das Stoffliche, das Wesenhafte in uns das Gefühl auslösen, daß wir uns nicht einem Bilde, sondern der Wirklichkeit gegenüber befinden. Je weniger geistige Bedeutung diesem Genre von Malerei innewohnt, desto berechtigter ist der Anspruch, daß eine meisterhafte Ausführung ein solches Blumenstück zum Kunstwerk erhebe. Malt aber ein Maler oder eine Malerin die Blätter, als wären sie aus lackiertem Blech, die Blüten, als seien sie aus Tuch gefertigt, die Früchte, wie wenn sie aus Wachs oder Seife bestünden, nun, dann sollen sie es nicht übelnehmen, wenn man ein solches Machwerk nicht als Kunstwerk anerkennt.

In der dekorativen Malerei spielt das Stilleben eine große Rolle, aber nun in ganz anderer Bedeutung. Jetzt kommt es nicht mehr auf die Stofflichkeit an; im Gegenteil: Der Fruchtkorb, die Blumenguirlande wird zum Ornament, wird willkürlich umgestaltet je nach dem Zweck, den sie bei der Innendekoration oder als Buchschmuck zu erfüllen hat.

Die LANDSCHAFTSMALEREI fängt erst im 14. Jahrhundert an, andeutungsweise die Hintergründe der Historienmalerei zu beleben. Es bleibt aber bei einer ganz schematischen Behandlung; einige kärgliche Bäume,

später kommen noch Berge hinzu, von denen silberne Ströme herunterfließen (Abb. 148). Im 15. Jahrhundert begegnen wir auf den Gemälden deutscher Meister einer Vorliebe, die Hintergründe mit schroffen Felsmassen, mit steil emporsteigenden Burgbergen auszufüllen. Immer aber erscheint die Landschaft untergeordnet dem historischen Vorgange, welchen der Maler zu schildern hat; sie bietet nur den Rahmen für das Historienbild, und wenn sie auch, gut ausgeführt, mit dazu beiträgt, die Wirkung desselben zu steigern, so beansprucht sie doch nicht eine selbständige Bedeutung (Abb. 151).

Der Übergang der Historienmalerei zur Landschaftsmalerei wird dadurch vermittelt, daß die Figuren kleiner werden, während der landschaftliche Hintergrund zu immer bedeutenderer Größe anwächst, so daß also die dargestellte Handlung nicht mehr ausschließlich oder hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nimmt, vielmehr eher die Staffage der Landschaft bildet (Abb. 150).

Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts führen niederländische Meister in Italien die völlige Unabhängigkeit der Landschaftsmalerei durch. Die Gesetze der Perspektive wurden nun Schritt für Schritt auf die Landschaftsmalerei angewendet; der Raum weitet sich und zeigt eine malerische Komposition; denn selten haben die Maler einen Landschaftsausschnitt so aufgezeichnet, wie er gesehen wurde: Das Bild wurde aus verschiedenen Eindrücken und Einzelheiten zusammengestellt.

Die französischen Meister des 17. Jahrhunderts entlehnten die Staffage ihrer Landschaften entweder den biblischen Erzählungen oder der alten Mythologie, versuchten, die Landschaft in die rechte Harmonie mit der vorgeführten Handlung zu versetzen, den Grundton der geschilderten Szene auch in der ganzen Haltung des dargestellten Stückes Naturleben wiederklingen zu lassen; oder sie bemühten sich, die Stimmung der Tageszeiten wiederzugeben, legten dabei mehr auf den Eindruck der Landschaft im großen ganzen Gewicht, als daß ihnen an einer besonders genauen Nachbildung der Einzelheiten viel gelegen war. Absichtlich verlieren sie sich nicht in der kleinlichen Wiedergabe aller Details; in der ganzen Komposition ihrer Landschaft wie in deren Ausführung gehen sie vielmehr darauf aus, durch große Linienführung, mächtige Massen die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Diese Werke einer großen Auffassungsweise bezeichnen wir gewöhnlich mit dem Namen „Historische (heroische) Landschaft" (Abb. 140).

Die Landschaftsmalerei ist in den Niederlanden mit besonderer Vorliebe gepflegt worden; scheint es doch, daß im Norden es viel mehr Bedürfnis ist, während der langen unfreundlichen Winterszeit ein Stück grünender Natur in das Zimmer zu retten. Jedenfalls haben die Nordländer der Landschaft stets mehr Sympathie entgegengebracht als die Kinder des sonnigen Südens.

Einige niederländische Meister haben sich nun bemüht, die Schönheit der italienischen Landschaft wiederzugeben, andere aber suchten die versteckteren Reize ihrer Heimat zur Geltung zu bringen, wieder andere ziehen



Abb. 140. Italienische Küstenlandschaft im Morgenlicht, von Claude Gellée (le Lorrain) (1600—1682), im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

ins Gebirge und lassen die überwältigende Macht dieser Landschaft in ihre Bilder übergehen.

Die Wolkenmassen in ihrer mannigfachen Gestalt und Färbung, die Wirkungen der durchbrechenden Sonnenstrahlen, die Effekte der Wolkenschatten, das Spiel des Nebels, alle diese gerade der nordischen, speziell der niederländischen Landschaft eigentümlichen Elemente haben diese Künstler mit besonderer Vorliebe dargestellt. Sie haben recht eigentlich erst die Poesie des bewölkten Himmels gefühlt und wiedergegeben, während die früheren Meister nicht müde wurden, das blaue, höchstens durch einige leichte Wölkchen belebte Firmament zu malen.

Und wie der weite bewölkte Himmel, spielte das Wasser in der holländischen Landschaftsmalerei eine bedeutende Rolle. Mancher Maler hat die Kanäle seiner Heimat auf seinen Bildern dargestellt; die Seeküste, das Leben des Meeres, ist von einer ganzen Reihe von Künstlern zum Gegenstande ihrer Gemälde gewählt worden. Und es konnte wohl auch kaum ein Sujet geben, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als die holländische Flotte die Meere beherrschte, im Lande so populär war, als gerade diese Seestücke. Dazu kommt, daß die Schiffe selbst dem Meere eine sehr an-



Abb. 141. Holländische Seelandschaft, von Adrian van de Velde (1635—1672), in der Nationalgalerie in London.

sprechende Staffage liefern. Die hochbordigen Kriegsfahrzeuge mit ihren mächtig aufragenden Kastellen, mit den Masten und Raaen, mit dem zart gegen die Luft sich erhebenden Tauwerk und den Strickleitern der Wanten, mit den schimmernden Segeln und den lustig im Winde flatternden Flaggen und Wimpeln, diese alten reichgeschnitzten und buntbemalten Schiffe boten dem Maler einen Anblick, der seine Darstellungslust unbedingt reizen mußte (Abb. 141).

Die Architekturmalerei ist schon frühzeitig als ein selbständiger Kunstzweig betrieben worden. Die Künstler traten nicht frei schöpfend auf, sondern sie suchten die Baudenkmäler topographisch genau wiederzugeben, so daß gerade die Architekturgeschichte hier ein bedeutendes Quellenmaterial findet (Abb. 142). Im 18. Jahrhundert locken besonders die römischen Ruinen den Maler; es entsteht daraus eine phantastische Ruinenmalerei, die besonders für Dekorationszwecke sehr beliebt wird. In neuerer Zeit pflegten meistens die Architekten diesen Zweig der Land-



Abb. 142. Kircheninneres, von Pieter Neeffs (1570—1651), i. d. Nationalgalerie in London.

schaftsmalerei, allerdings mehr zu Studienzwecken, doch sehr oft mit bedeutendem künstlerischen Geschick.

Die Ausbildung von Spezialitäten auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist also nicht neuen Datums, vielmehr schon im 17. Jahrhundert angebahnt worden. Der Aufschwung der neueren Landschaftsmalerei hat diese Sonderung vielleicht noch weiter ausgebildet. Zunächst ist es neben den heimischen Szenerien hauptsächlich Italien, dessen Landschaftsbilder den Künstlern stets neue und dankbare Motive liefern.

Später erst entwickelt sich die Art von Landschaftskunst, welche die so lange gering geachteten oder vielmehr unbekannten Reize der Hochgebirgsnatur, der Schweizer- oder Alpenlandschaft, darstellt. Die Anregungen zu der Bewunderung für die malerische Schönheit der Schweiz boten Albrecht von Hallers „Alpen" (1728) und Rousseaus Beschreibungen in der „Nouvelle Heloise". Seither haben in erster Linie schweizerische, zum Teil auch deutsche Maler in mannigfaltiger Auffassung die grandiose Alpenschönheit geschildert (Abb. 143). Gegenwärtig arbeitet die junge Schweizer Schule an einer dekorativen Vereinfachung des Alpenbildes, das in konzentrierter Form die großen Eindrücke wiedergibt.

Indessen hat bald jede Landschaft ihren Biographen gefunden; und wo Heimatliebe und Kunstverständnis zusammenarbeiten, da ist am meisten Aussicht vorhanden, daß das Landschaftsbild mehr gibt als eine photo-

Abb. 143. Der Schmadribachfall im Berner Oberland, v. Josef Anton Koch (1768–1839).

graphische Aufnahme, daß es die tiefgefühlten Empfindungen des Malers wiederzugeben versteht.

Die Mehrzahl dieser Maler bieten Ansichten (Veduten), d. h. ihre Landschaftsgemälde sind nicht wie die des historischen Genres komponiert; der Künstler hat nicht versucht, aus seiner Phantasie die einer bestimmten



Gemütsstimmung entsprechende Landschaft zu erfinden, sondern er hat sich begnügt, einen schönen oder interessanten Punkt, der ihm auf seinen Wanderungen begegnet ist, zu zeichnen oder zu malen und diese Studie dann für ein Gemälde zu benutzen. Er wird bei der Ausführung des Bildes alles das Störende fernhalten, was, ohne die Ähnlichkeit zu beeinträchtigen, fortbleiben kann, und wird in den weniger charakteristischen Details zusetzen, was dazu beitragen mag, das Gemälde noch wirksamer zu gestalten; er verfährt wie ein guter Porträtmaler, der ja auch den sprechendsten Ausdruck seinem Vorbilde abzulauschen sucht, der seine Virtuosität nicht darin sucht, jede Runzel, jede Falte eines Gesichtes sorgfältig zu registrieren, sondern den Gesamtcharakter der Persönlichkeit möglichst wirkungsvoll wiederzugeben. Und wenn dies der Landschaftsmaler vermag, ist er darum nicht geringer zu schätzen, weil er eine Vedute malt und keine komponierte historische Landschaft; diese kleinliche Schulmeisterei ist bei Beurteilung eines Kunstwerkes gewiß nicht am Platze. Vorausgesetzt das Landschaftsbild ist wirklich bedeutend, dann gebührt ihm dieselbe Anerkennung, ob es erfunden oder der Natur nachgezeichnet ist.

Die Landschaftsmalerei Hollands hatte einen bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung dieses Zweiges der Malerei. So vorzüglich sie als selbständige Schöpfung war, so verkehrt war es, nun die Natur ausnahmslos durch diese holländische Brille anzusehen. Die ganze Landschaftsmalerei des 18. und der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts steht vollständig unter diesem Einflusse. Die Farbengebung ist bestimmt durch die braun getönten holländischen Vorbilder.

Die Stilisierung der Baummassen, welche bei den Holländern gebräuchlich war, wurde nun schematisiert und maniriert. Man erfand besondere Methoden, um den Baumschlag zu zeichnen. Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen von seinem Lehrer aus der Dresdener Akademie: Um seine Methode, Baumschlag zu zeichnen, recht anschaulich zu machen, nahm er einen Streifen Papier, brach dies zusammen, daß es vielfache Zacken bildete, bog dieses dann rund herum und so war der Baumschlag fertig; nur daß man solche Partien aus mehr oder weniger Zacken perspektivisch zusammensetzen mußte.

Diese braunen Bilder mit ihrem schematischen Aufbau und ihrem ewig gleichen Baumschlag haben indessen einen großen Vorzug: Als Dekorationsstücke in Innenräumen wirken sie prachtvoll.

Aber die Landschaftsmalerei steckte mit Recht ihre Ziele weiter. Eine kleine Gruppe französischer Künstler schloß sich zu der Schule von Barbizon zusammen und hatte die damals unerhörte Kühnheit, die Landschaft so zu malen, wie sie dieselbe empfand, ohne jede Konvention, allein auf ihre guten Augen vertrauend.

Und sobald die Bresche in die alte Schultradition geschlagen war, kam neues Leben in die Landschaftsmalerei. Die farbige Erscheinung der

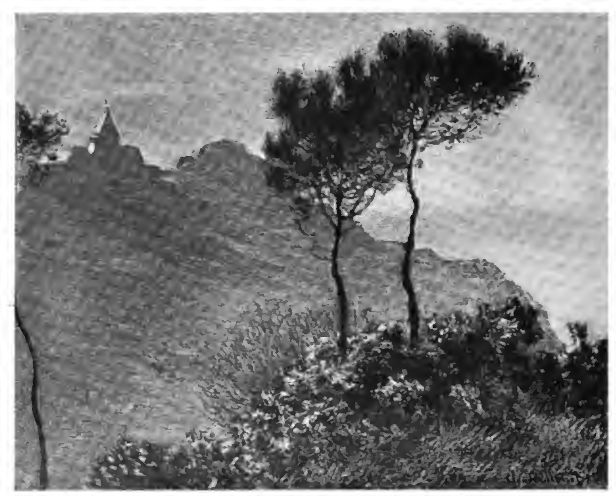


Abb. 144. Die Kirche von Varangeville, von Claude Monet (geb. 1840).

Dinge, die undefinierbare Stimmung, welche über der Landschaft liegt, die Wirkungen der Luftperspektive, das sind alles Probleme, mit deren Darstellung sich die Landschaftsmalerei nun befaßt.

Die billigen Effekte des Sonnenunterganges und der Mondscheinstimmung locken den Künstler weniger als gerade die Darstellung der licht- und sonnenvollen Mittagsstimmung. Die Farbenzerlegung zeigt sich hier als das geeignete Mittel, die eigenartige Transparenz der Dinge in der Mittagsglut wiederzugeben; die braunen und schwarzen Schatten der Malerei alten Stils werden jetzt vermieden; alles wird in ungebrochene Farben umgesetzt, die erst in einiger Entfernung sich zu den beabsichtigten Mischungen zusammenschließen. Es ist, als ob mit einem Male der ölige Schleier, der über dem Bilde der alten Zeit lag, zerreiße und als ob Licht und Sonne dem Bilde eine eigene Leuchtkraft geben (Abb. 144).

Und noch ist diese Eroberung nicht in jeder Hinsicht zur Tatsache geworden, da zeigt schon ein Pfadfinder von ferne neue künstlerische Möglichkeiten: Die rhythmische Stilisierung der Landschaft. Ferdinand Hodler ist es, der als Pionier dieser noch keimhaften Kunst mutig voranschreitet.

e) Die Entwicklungsgeschichte der Malerei und der graphischen Künste.

In der Entwicklungsgeschichte der einzelnen Kunstzweige nimmt die Kunst des Zeichnens eine eigene Stellung ein. Sie ist die Vorbedingung oder doch das Hilfsmittel für alle Künste; wenn die Architektur das Ziel war, auf welches alle Künste hinstreben, um zu ihrem Ausbau und zu ihrem Schmuck beizutragen, so ist die Zeichenkunst, „die Kunst des Reißens", der Ausgangspunkt. Ihre Entwicklung macht erst die der andern Künste möglich.

Und die ersten Kunstwerke, die wir überhaupt kennen, sind dementsprechend Zeichnungen, Werke von Menschen, die noch keine Häuser zu bauen verstanden, von Höhlenbewohnern, die sie mit primitivem Griffel auf die Wand ihrer Wohnung einritzten. Es waren einfache Niederschriften dessen, was das Auge des Höhlenbewohners erspähte, was seinen Geist beschäftigte: Tiere aller Art, Frauen und Männer in mannigfachen Stellungen und Beschäftigungen. Oft mit überraschender Sicherheit erfaßt, oft kindlich hingestammelt. Jedenfalls aber ordnet sich diese Zeichenkunst keinem höheren Prinzip unter. Sie ist Selbstzweck, Spiel, Zeitvertreib.

Erst die Entwicklung einer höheren Kultur erhebt die Zeichenkunst zur Dekorationskunst, läßt sie sich zur Malerei entwickeln; die Kunst der Linie wird zur Kunst der Fläche und gar bald macht diese Flächenkunst Anstrengungen, um selbst den Raum zu bemeistern. Dieser rein formalen Entwicklung geht eine malerische Entwicklung parallel. Die Farbengebung beschränkte sich zunächst auf das Ausmalen der Umrisse mit einem gleichmäßig aufgetragenen Farbenton. Erst viel später erfolgte die Modellierung durch das Abstufen der Farbtöne innerhalb einer Lokalfarbe und zuletzt fallen die begrenzenden Linien fort; die Farbe gibt zugleich Form.

Was aber der Malerei jeder Kulturepoche eigen war, ist ihr Bestreben, im großen Zusammenhang aller Künste eine Rolle zu spielen. Wo sie scheinbar unabhängig ihre technische Eigenart entwickelt, ist meist eine Vorstufe zu einem höheren Aufschwung im Sinne der Dekorationskunst zu finden. Fast immer kommen nach den technischen Virtuosen umfassende Künstler, welche die neuen Ausdrucksmittel erst in den Zusammenhang mit der dekorativen Aufgabe bringen, welche aus verstreuten Einzelerscheinungen ein harmonisches Ganzes zu schaffen vermögen, das zu den andern Künsten in einem angemessenen Verhältnis steht. Diese Rücksichtnahme auf den Rahmen, die Eingliederung in den Zusammenhang der Künste erweist sich weniger als ein Gebundensein der an sich freien Malerei, vielmehr als eine Selbstbestimmung zum denkbar wirkungsvollsten Zusammenklang, bei welchem Rahmen und Füllung, das heißt Architektur und Malerei, ihre Wirkung gegenseitig steigern.

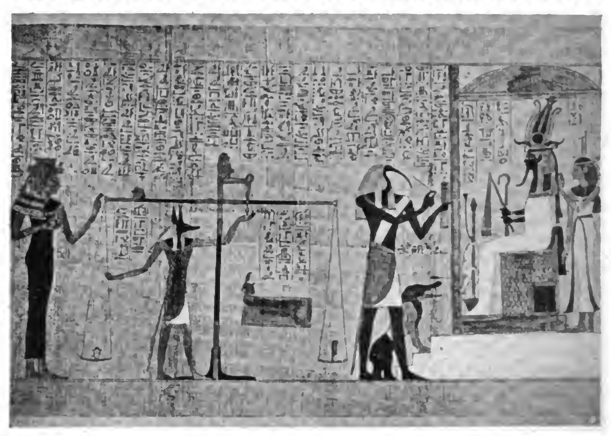


Abb. 145. Ägyptische Malerei auf Papyrus: Das Totengericht.

Ägypten zeigt eine eigenartige symbolische Malerei, die als eine monumentale Bilderschrift von dekorativer Anordnung aufgefaßt werden muß. Auf perspektivische Wirkungen verzichtet sie vollständig, stellt aber mit kluger Berechnung jedes Ding so dar, daß seine Körperhaftigkeit aus der Anordnung der einzelnen Teile hervorgeht. Wie in der mittelalterlichen Malerei werden hier untergeordnete Personen in kleinem Maßstab dargestellt; je höher sie stehen, um so größer werden sie gezeichnet. Die Farben sind durch dunkle Konturen gegeneinander abgegrenzt und zeigen keine Schattierung; dadurch erweist sich die Malerei als ausgezeichnete Flächendekoration, zumal die gleichmäßige Ausfüllung der zur Verfügung stehenden Fläche mit bildlichen Darstellungen stets konsequent durchgeführt wird. Von Denkmälern sind uns monumentale Wandmalereien, die größtenteils flach reliefiert sind, Buchillustrationen auf Papyrus (Abb. 145) und reich mit Bildern verzierte Sarkophage und Geräte erhalten. Doch soll daneben noch die Tafelmalerei gepflegt worden sein.

Die griechische Malerei ist in ihrer Auffassung der ägyptischen nah verwandt, wo es sich um die Dekoration von Gefäßen oder Sarkophagen handelt; dagegen strebt die Wandmalerei nach perspektivischer Vertiefung, wendet die Schattierung bald mit großem Geschick an und versucht sich in der Schilderung der kompliziertesten seelischen Vorgänge.



Abb. 146. Römisches Freskobild (Teilstück), vom Esquilin in Rom.

Die hellenistische Periode bringt eine glänzende Entwicklung der Porträtmalerei, pflegt die naturalistische Auffassung und erreicht namentlich in der Mosaikkunst eine ungeheure Fertigkeit. Römische Kopien, Übertragungen in Stein und ausführliche Beschreibungen ergänzen den spärlichen Denkmälerbestand zu einem wenigstens in den Hauptzügen kenntlichen Bilde von der griechischen Malerei (Abb. 109).

Wie die Plastik ist auch die Malerei in Rom eine Tochterkunst der griechischen. Freilich existiert schon vor dem griechischen Einfluß eine italische Malerei, doch ist sie kaum literarisch bekannt. Wandmalereien und Bildnisse sind ihre Hauptaufgaben; besonders die ersteren sind uns noch in großer Zahl erhalten (Abb. 146). Ein feines Gefühl für die dekorative Verwendung der Farbe und für die Eingliederung der Bilder in den architektonischen Rahmen läßt die Wandmalerei als überaus bedeutungsvoll erscheinen. In den Feldern der Wand, vielfach durch einen besonderen gemalten Rahmen hervorgehoben, finden wir abgeschlossene Darstellungen in der Art von Tafelbildern, die in der ganzen Art der Malerei völlig auf den Grundlagen der modernen Malerei aufgebaut sind: Landschaftsbilder, Szenen aus der Mythologie, Genrebildchen mit Amoretten und Zwergen, Bilder aus dem täglichen Leben, Bacchanten, Zentauren, Satyrn und Tänzerinnen.



Abb. 147. Freskomalerei in der Kirche St. Maria l'Antica in Rom.

Die Wand- und Deckenmalerei der frühchristlichen Zeit zeigt sich technisch weniger geschickt und verfügt vor allem nicht über die reichen Mittel wie die römische Malerei der Blütezeit. Statt der heidnisch-mythologischen Motive treffen wir nun Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, symbolische Darstellungen, Bilder Christi, der Propheten und

Apostel. Für die Mosaikmalerei beginnt eine Zeit der höchsten Blüte, indem sie vor allem für die Ausschmückung der christlichen Kirche herangezogen wird (Abb. 112). Mehr und mehr bildet sich eine überaus strenge, monumentale Auffassung aus, die wir im oströmischen Reiche noch bis ins 12. Jahrhundert verfolgen können. Dort entwickelt sich nun auch die Buchmalerei, die sich meist mit religiösen Stoffen befaßt, daneben aber auch wissenschaftliche Werke illustriert. Endlich finden wir dort eine Menge von Altartafeln, meist mit Madonnenbildern.

Die frühmittelalterliche Malerei fußt ganz auf der oströmischen und der römisch-altchristlichen. Da ihr die Verjüngung durch das Naturstudium fehlt, so verfällt sie einer schematischen, aber dekorativ sehr wirksamen Manier. Die gezeichneten und gemalten Bilder der Handschriften sind oft von großer Frische und zeigen Anläufe, um sich von der allgemein-typischen Auffassung zu befreien. Die Wandmalerei nimmt gleichzeitig mit der Architektur in Deutschland einen neuen Aufschwung, während in Italien die Mosaikmalerei besonders gepflegt wird. In Frankreich blüht besonders die Glasmalerei.

Mit der Entwicklung des gotischen Stils in Frankreich geht die Entfaltung und Befreiung der Zeichenkunst und der Malerei Hand in Hand. Die französische Miniaturmalerei geht im 14. Jahrhundert im Gegensatz zu der früher üblichen, ohne Modellierung und Schattierung durchgeführten, zu einer mehr naturalistischen Schilderung der Dinge über. Es entstehen Gebetbücher von unerhörter Pracht und Kunstentfaltung. Da die gotische Kirche viel Fenster- und wenig Wandfläche zeigt, entwickelt sich daher die Glasmalerei auf Kosten der Wandmalerei. In den Niederlanden und in Deutschland bereitet sich indessen der große Aufschwung der Tafelmalerei vor; besonders in Köln bildet sich eine überaus zarte und blumenhafte Altarmalerei aus, deren Werke zu den schönsten Blüten der Malerei gehören.

In Italien wird im 13. Jahrhundert die Mosaikmalerei von der Freskomalerei verdrängt und nun beginnt eine gewaltige Entwicklung des monumentalen Stils, dessen Hauptvertreter der Florentiner Giotto ist (Abb. 148). Florenz und Siena sind die Hochburgen der gotischen Monumentalmalerei; das Camposanto in Pisa vereinigt Hauptwerke beider Richtungen.

Die Malerei in der italienischen Renaissance erfährt nicht in dem Maße wie die Baukunst und die Plastik den Einfluß der antiken Kunst; waren doch die Werke der antiken Malerei zu jener Zeit so gut wie unbekannt. Aber in der ganzen Durchführung zeigt sich ein entschiedener Gegensatz zu den Schöpfungen der gotischen Malerei.

Einmal werden die Darstellungsmittel mit größerer Geschicklichkeit und mit gründlicherem Wissen gehandhabt: Man studiert die Formen des menschlichen Körpers, mißt seine Proportionen und untersucht seine Anatomie; die Gesetze der Perspektive werden ergründet und wissenschaftlich



Abb. 148. Freskomalerei von Giotto (1266—1337), in der Kirche S. Francesco in Assisi.



Abb. 149. Madonna, von Sandro Botticelli (1446—1510), in den Uffizien in Florenz.

dargelegt. So ist eine Darstellung der Natur in der Form möglich, wie sie sich unserem Auge darbietet.

Dann aber macht sich, zum Teil unter dem Einfluß der zeitgenössischen Literatur, eine allgemein menschliche Auffassung des behandelten Stoffes geltend. Der mystische Zug, welcher der Malerei des Mittelalters anhaftet, weicht mehr und mehr einer lebenskräftigen, wirklichkeitsdurchdrungenen Darstellung.

Was zunächst bleibt, ist der Zug ins Große, der Monumentalstil; doch haftet er nicht mehr bedingungslos an der Fläche; er vermag nun auch die Darstellung des weiten Raumes dekorativ zu bemeistern. Plastische Modellierung und kräftige Licht- und Schattenwirkung kommen hinzu, um dem Bilde eine eindringliche Wirkung zu sichern (Abb. 149).



Abb. 150. Johannes der Täufer, von Geertgen tot Sixt Jans (um 1465—1493), im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Zu Ende des 15. Jahrhunderts wurde zunächst in den Niederlanden die Ölmalerei, die bisher nur für untergeordnete dekorative Arbeiten Verwendung gefunden hatte, für die Herstellung von Tafelbildern verwendet. Und nach den ersten großen Erfolgen drang diese Technik in Deutschland und Italien ein und hat seither ihre dominierende Stellung beibehalten. Niederländische Künstler wurden nach Italien berufen und vermittelten einen regen Austausch von Ideen zwischen den beiden Ländern. So finden wir denn in der Malerei der Frührenaissance diesseits und jenseits der Alpen mannigfache Analogien.

Was die Niederländer vor allem auszeichnet, ist die unermüdliche Geduld und Hingebung, mit welcher sie selbst die unbedeutendsten Erzeugnisse der Natur nachbilden. Es liegt fast ein religiöser Zug in dieser innigen Freude an dem was ist. Farbenfrisch und packend kommt das zum Ausdruck. Es ist kein Wunder, daß gerade das Porträt und die Landschaft, die Gebiete, welche von der Naturbeobachtung aus am besten zugänglich sind, in den Niederlanden am besten geraten (Abb. 150).

Eigentümlich ist die minutiöse Art der Detailbehandlung. Bei den delikaten Bildern, mit denen der Maler die Handschriften schmückte, war sie wohl selbstverständlich; nun aber wurde dieselbe Auffassung auf die größeren Tafelbilder, ja auf die mannshohen Altaraufsätze übertragen. Die Einzelheiten nehmen die ganze Aufmerksamkeit des Malers in Anspruch; zunächst waltet noch das gotische Kompositionsschema vor (das steife Nebeneinanderstellen der einzelnen Gestalten), später wird alles wie zufällig über die Bildfläche hingestreut (Abb. 126). Die Freude am Charakteristischen artet hin und wieder im Übertriebenen, unfreiwillig Komischen, Abstoßenden aus. Alle diese Züge zeigen denselben Grundton: Die Abkehr vom Konventionellen und Schematischen und andererseits das Bestreben, alles in seiner eigentümlichen individuellen Erscheinung wiederzugeben.

Koloristisch macht sich der neue Geist weniger fühlbar. Die Vorliebe des Mittelalters für grelle, ungebrochene Farben lebt bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts in den Ländern nördlich der Alpen weiter. Die Modellierung wird mehr angedeutet, als wirklich konsequent durchgeführt. Zusammen mit der zeichnerischen Starrheit und Kleinlichkeit ergibt sich daraus der Charakter einer gewissen Härte, die erst später durch den Einfluß Italiens gemildert wird (Abb. 151).

Die erste Entwicklung des Kupferstichs und des Holzschnitts zusammen mit der neu erfundenen Buchdruckerkunst sichern den graphischen Künsten eine große Verbreitung. Sie erleben zugleich einen Höhepunkt, den sie seither nie mehr eingenommen haben. Die Hochschätzung der Schönschreibekunst hat auf die Strichführung einen bedeutenden Einfluß, indem die einzelnen Striche nicht allein auf ihren Zusammenhang im ganzen eingeschätzt werden, sondern im einzelnen bestrebt sind, eine gefällige Linienführung aufzuweisen (Abb. 115, 116).



Abb. 151. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, von Hans Baldung Grien (1475—1545), im Germanischen Museum in Nürnberg.



Abb. 152. Die Madonna mit den Kirschen, von Tizian (1476—1576), in der Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

In Italien geht die Entwicklung einen andern Weg. Ihr Ziel ist die große Komposition, das Abwägen der Farbenwerte und Formgruppen gegeneinander. Und vor allem die Erreichung des Schönheitsideals. Keine Kunst, außer vielleicht der griechischen Plastik, hat das Schöne so in den Mittelpunkt alles Strebens gestellt, wie die Malerei der reifen italienischen Renaissance. Sie verzichtet damit freilich auf das Eindringliche und Überraschende, das die Darstellung des Charakteristischen in sich hat; die Gefahr liegt nahe und ist nicht immer überwunden worden, daß statt eines seelischen Vorganges, der ergreifend wirken sollte, eine schöne, aber ausdruckslose Komposition entstand, die den Beschauer kalt läßt. Dafür werden die Farben immer glühender, die Formen lösen sich immer mehr los von der Fläche, sie werden plastisch, ohne indessen die harmonische Ruhe der Bildfläche zu stören (Abb. 152). Im Mittelpunkte des Interesses steht die schöne Frau, hoheitsvoll, mit allen Reizen ausgestattet, von verhaltener Leidenschaft erfüllt; die Reaktion der Sinnenfreudigkeit gegen die klösterliche Befangenheit des 15. Jahrhunderts.



Abb. 153. Merkur und die drei Grazien, Wandfüllung im Dogenpalast in Venedig, von Tintoretto (1518—1594).

Die Belebung, das Element der Spätrenaissance und des Barockstils, äußert sich auch in der Malerei dieser Epoche. Die abgeklärte, in sich abgeschlossene Ruhe der italienischen Hochrenaissance weicht mehr und mehr einer pathetischen Bewegung, die heiteren und ruhig leuchtenden Farben weichen einer unbestimmt beleuchteten, schwülen Stimmung. Dem sonnigen Genießertum, dem die Malerei Ausdruck gegeben hatte, folgt als Reaktion der düstere, gewaltige Ernst, der sich gelegentlich bis zur Askese steigert. Der Geist der Gegenreformation macht sich bemerklich. Die freie Auffassung der religiösen Malerei der Hochrenaissance mußte sich eine bittere Kritik gefallen lassen. Andererseits zeigt sich ein bewußtes Zurückgreifen auf die Elemente der Hochrenaissance, das indessen, gerade weil es allzu bewußt und willkürlich war, oft genug am Äußerlichen hängen blieb. Die Malerakademie in Bologna, begründet 1593, pflegte diesen Geist.



Abb. 154. Die Übergabe von Breda, v. Diego Velasquez (1599—1660), im Prado in Madrid.

Auf die verstandesmäßige Malerei der akademischen Richtung folgte ein Rückschlag im Sinne des Naturalismus. Das Schönheitsideal wich der Naturbeobachtung. Aber die Malerei kehrte nicht zum Naturalismus des 15. Jahrhunderts zurück. Die Technik hatte sich inzwischen weiterentwickelt; der Gesamteindruck war nun das Maßgebende. Alles wird mit breitem Pinsel, oft ungeheuer virtuos, heruntergemalt. Dazu kommt eine raffinierte Gegenüberstellung der hellen und dunklen Partien und eine scheinbar zufällige, im Grunde aber wohl erwogene, großzügige Komposition.

Die spanischen Maler zeigen sich als die Meister dieses Stils. Glänzende Charakteristik im einzelnen verbindet sich mit einer wahrhaft genialen Pinselführung zum Eindrucksvollsten und Vollendetsten, was die naturalistische Malerei je hervorgebracht hat. Ein derber demokratischer Zug, der auch vor dem Häßlichen nicht zurückschreckt, zeigt sich neben ekstatischer Schwärmerei und neben wahrhaft vornehmer und kühler Auffassung. Überall aber ordnet sich die Malerei durchaus dem Inhalt des Bildes unter; sie ist Mittel zum Zweck.



Abb. 155. Die vier Erdteile, von Peter Paul Rubens (1577—1640), in der Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Flandern und Belgien nimmt in der Malerei der Barockzeit eine besondere Stellung ein. Hier war es die Manier, die Stilisierung, welche den Naturalismus noch übertönte. Bald tritt sie auf als die ungeheure Massigkeit und die satten Farbentöne eines Rubens, bald als das einförmige Goldbraun, mit dem alles übergossen scheint. Der Grundton ist eine gesunde Üppigkeit, die zu allem ein freudiges Ja sagt. Die Kirche selbst stellt sich freundlich zu dieser Auffassung; der Triumph der Gegenreformation hat sie tolerant werden lassen. Geistige Gewalten werden nun ins körperlich Übermächtige umgesetzt; es ist eine Versinnlichung, die weit über die Allegorien der früheren Zeiten hinausgeht (Abb. 128). Repräsentation ist die Parole; sei es als die Steigerung ins Gewaltige oder als die Betonung des Aristokratischen (Abb. 133).

Neben der breit hingeworfenen Malerei großen Formats wird die Kleinmalerei eifrig gepflegt; hier finden wir eine intimere Lebensauffassung, eine freiere Bewegung als in den machtvollen Werken der Großmalerei (Abb. 134).

Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts weiß nichts von dem glänzenden, pompösen Auftreten ihrer flämischen Nachbarin. Das Bürger-





Abb. 156. Porträt eines Unbekannten, v. Franz Hals (1580-1666), im Museum Schwerin.

tum spiegelt sich in ihr wider, es protegiert sie. Der Protestantismus, jeder schönen Phrase abhold, beeinflußt auch die Malerei. So kommt es, daß sie uns ungeheuer schlicht und wahrhaftig anmutet; in ihren Farben sparsam, bloß auf eine wirkungsvolle Verteilung von Licht und Schatten bedacht; bald sauber und zierlich gemalt (Abb. 135, 136), bald genial hingebürstet (Abb. 156). Das Halbdunkel, das sie liebt, begünstigt eine mehr andeutende Ausführung; oft scheint es, als ob die Malerei durch die äußere Erscheinung der Dinge in ihr innerstes Wesen eindringe. Mit überraschender Sicherheit weiß sie die Stimmung einer Landschaft (Abb. 141), die Weihe eines Kircheninnern (Abb. 142), das Geistige im Menschen festzuhalten (Abb. 132). Auf dieses kommt es ihr an, nicht auf die Einzelform. Dabei fehlt es andererseits nicht an scharfer Beobachtung der stofflichen Wirkung: Die Blumen

sind fast fühlbar geworden, sie scheinen zu duften (Abb. 139), den Seidenstoff, den Pelz, die Haare meint man anfassen zu können (Abb. 136).

Die Malerei des 18. Jahrhunderts ist ganz im Banne der holländischen Malerei geblieben. Der Eindruck war so nachhaltig, ihre ganze Art so überzeugend, daß man bei ihr anknüpfen mußte. Die ganze Technik, die Vorliebe für das unbestimmte Dunkel, aus welchem sich die wichtigen Gestalten und Dinge lösen, das Andeutende in der Form, der geheimnisvolle Schleier der Stimmung, der über dem ganzen Bilde liegt, das alles ist geblieben, aber der Stimmungsgehalt selbst ist ein anderer geworden.

Frankreich erlebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine starke Reaktion gegen das frühere geistliche Regime. Ein mächtiges Aufflackern der Sinnenlust ist die Signatur seiner Malerei, aber nicht brutal wie bei den Flämen des 17. Jahrhunderts, sondern von erlesener Delikatesse, von aristokratischer Haltung. Aus dem unbestimmten Braungrau des Hintergrundes knallen lebhafte Farben; oft auch ist das Ganze in einen feinen Silberglanz eingehüllt (Abb. 137). Und schon beginnt die Sentimentalität zu keimen, welche im 17. Jahrhundert noch unbekannt war. Das Schwärmen für ländliche Einfachheit ist das höchste Raffinement; aber es bleibt ein Spiel, bis endlich am Schlusse des 18. Jahrhunderts Ernst daraus wird.

Nun hat auch Frankreich seine bürgerliche Malerei, der es um die Verherrlichung der Moral zu tun ist; der Duft der Unwirklichkeit, des Märchenhaften, der den Gemälden jener vornehmen Sphäre anhaftet, macht der Wirklichkeit Platz. Alles wird nun erzählt, wie es sich zugetragen hat, hausbacken, ohne Phantasie. Es ist die Ernüchterung nach dem Traum; aber nun sieht man vieles genauer an, was man im Taumel der Gefühle hat links liegen lassen. Die farbige Erscheinung der Dinge wird wieder mehr geschätzt, man hält sich an das Natürliche, das freilich mit einem starken Schuß Sentimentalität versetzt ist.

England pflegt inzwischen eine stammverwandte, aber im einzelnen selbständige Malerei, die wohl einen aristokratischen Zug, aber nicht den prickelnden Reiz der französischen hat. Nicht immer wird die Süßlichkeit und Sentimentalität vermieden; ja sie steigert sich, je mehr wir uns dem 19. Jahrhundert nähern. Der Manierismus der ganzen Durchführung läßt erkennen, daß eine Entwicklungsmöglichkeit ausgeschlossen ist.

Auch in Frankreich verarmt die Malerei in jeder Beziehung. Unter dem Vorwande der Klassizität wird die Farbe kühl und grau, die Formen leer und langweilig. Der Vortrag ist geschraubt und unnatürlich; oft wird alles in ein griechisches Gewand eingekleidet. Eine gewisse Anmut ist den Bildern dieser Zeit nicht abzusprechen, öfter aber ist es die Süßlichkeit, die überwiegt (Abb. 157).

Deutschland folgt im allgemeinen der Entwicklung Frankreichs; Spanien und Italien allein führen die Tradition ihres Landes weiter, indem sie an den einheimischen Stil des 17. Jahrhunderts anknüpfen.



Abb. 157. Porträt einer Unbekannten, von Jacques Louis David (1748—1829).

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sieht einerseits die konsequente Durchführung der klassizistischen Malerei, die schließlich in einem beinahe vollständigen Verzicht auf die Farbe endigt, andererseits eine Reaktion im Sinne der Farbigkeit, der leidenschaftlichen Bewegung. Die erste Strömung ist charakteristisch für Deutschland, die zweite für Frankreich. Gemeinsam



Abb. 158. Der heilige Sebastian, von Eugène Delacroix (1799—1863).

ist beiden der Sinn für das Romantische. Der Maler will über die Alltäglichkeit hinausgehen. Er schildert das Märchenhafte, Außerordentliche. Dafür eignet sich freilich die Graphik am besten, die über die Körperlichkeit ihrer Darstellungen weniger Rechenschaft abzulegen hat als die Malerei.

Ein starkes Streben nach Schönheit, nach symbolischer Tiefe und ein feines Empfinden für delikate farbige Reize zeichnet die Malerei der Romantik aus. Andererseits lehnt sie sich stark an die Malerei der Vergangenheit an, wie ja der ganze Geist der Zeit auf Vergangenes gerichtet war. Die korrekte Zeichnung wird als erstes Erfordernis der Malerei betrachtet, die infolgedessen oft eine gewisse Befangenheit zeigt (Abb. 158).

Frankreich brachte endlich einen endgültigen Umschwung. Immer mehr wurde die rein malerische Erscheinung der Dinge, die Ausschaltung der Verstandestätigkeit beim Sehen, betont. Man verließ die alten bewährten Pfade, die die Entwicklung hemmten und fing von vorne an, so zu malen, wie man es empfand. Nun erst wurde der Einfluß der Atmosphäre, der wechselnden Beleuchtung, der mannigfachen Reflexe studiert und in seinem Wesen festgehalten. Der braungoldene Schleier, der sich seit der Barock-



Abb. 159. Jäger am Kamin, von Honore Daumier (1810—1879).

zeit über jede Malerei gelegt hatte, zerriß mit einem Male und die Sonne schien in blendender Helligkeit im Bilde selbst. Es ist verständlich, daß neben dieser vor allen Dingen malerischen Qualität die Delikatesse der Zeichnung zurücktreten mußte. Mit der grellen Lichtwirkung der Wirklichkeit zu konkurrieren, darauf gingen die Bemühungen der Malerei nun aus. Und sie strebte ferner nach der möglichsten Sparsamkeit der Mittel, mit welchen das zu erreichen war. Viele Worte machen eine Rede wirkungslos; bei der Malerei ist es ähnlich: Je knapper und präziser, um so überzeugender trifft sie uns (Abb. 144, 159).

Aber auch ein anderes Prinzip verkörperte sich in der Malerei und Graphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Der Sinn für die Besonderheit ihrer Aufgaben. Die Wandmalerei wurde sich ihres dekorativen Wesens bewußt und strebte nach Flächenhaftigkeit und nach architektonischer Haltung (Abb. 130). Die Zeichnung strebt nach Klarheit und größter Ausdrucksfähigkeit der Linie, der Holzschnitt, die Radierung, der Steindruck, sie alle zeigen nun mit absichtlicher Deutlichkeit das Eigentümliche ihrer Technik.

Das 20. Jahrhundert blieb in der Entwicklung nicht stehen. Nun galt es, die Resultate der letzten Periode zusammenzufassen, das Allgemeingültige und Typische aus der Fülle der Einzelheiten herauszuschälen, die Entwicklung der Farbenkomposition weiter zu verfolgen. Schon früher

Abb. 160. Ferdinand Hodler (geb. 1853): Tell.

hatten einige Vorläufer, verkannt und nur von wenigen beachtet, versucht, eine Malerei des Typischen zu erfinden. Alles Individuelle sollte mehr und mehr abgestreift werden. Die Malerei strebte über das Einzelwesen hinaus.



Der Kern der Dinge, ihr zeitloser Inhalt, ihre absolute Erscheinung, dieses darzustellen ist das Problem der neuesten Malerei. Gewiß entfernt sie sich unter solchen Umständen von der Naturform; aber wenn die geistige Erregung, in welcher der Maler sein Gemälde erschaffen hat, durch dieses restlos auf den Beschauer übergeht, ist das nicht ein Ziel, das des Strebens wert ist? Zugegeben, daß es nicht leicht ist, den Revolutionären der modernen Malerei zu folgen, ist das ein Grund, um sie zu verdammen? Liegt die Schwierigkeit nicht vielleicht an unserm eigenen Unvermögen, dem raschen Vorwärtsdrängen des Künstlers mit dem schwerfälligeren Verstande des Laien zu folgen?

Die Kunst ist niemals abgeschlossen und wird sich immer ändern, wie die Lebensformen, in deren innerstem Wesen die stete Veränderlichkeit Gesetz ist. Die Malerei und die graphischen Künste unserer Zeit sind in besonderem Grade dazu angetan, dieses wechselvolle Leben, dieses Ringen um eine Weiterentwicklung anschaulich zu machen.

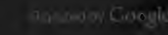
So herrlich die alte Kunst in ihrer Unantastbarkeit und in ihrem feststehenden Werte uns erscheint, dürfen wir doch nie vergessen, daß wir unserer Zeit angehören und daß vor allem die Lebenden ein Recht darauf haben, in ihrem Schaffen von uns unterstützt zu werden. Die Toten fühlen nichts mehr von Anerkennung und Ruhm. Den Lebenden ist es das Elixier, das ihre Schaffenskraft zu neuen Werken anspornt. Seien wir ihnen dankbare Zuschauer und nachsichtige Richter. Dem tüchtigen Künstler von heute eine Förderung angedeihen lassen, zeigt mehr Verständnis und Liebe zur Kunst, als mit Werken alter Meister zu handeln. Und dem Künstler ruft William Morris zu: „Lassen Sie uns die alte Kunst mit Klugheit erforschen; aber seien wir zur gleichen Zeit fest entschlossen, sie weder nachzuahmen noch zu wiederholen; und verzichten wir lieber ganz auf die Kunst, wenn wir keine von uns selbst geschaffene haben können."



Verzeichnis der Abbildungen mit Quellenangabe.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07341 8868


Digitized by Google

